

IL BARETTI

Chi acquista almeno 40 lire di libri nostri riceverà
"IL BARETTI".
gratuito per tutto il 1926

MENSILE

Le edizioni del Baretto

TORINO

E. GIANTURCO
Antologia della poesia tedesca contemporanea
L. 10

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostentore L. 100 Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 1 - Gennaio 1926

SOMMARIO: S. ALPIERE: Il teatro italiano non esiste - Commemorazione di S. Esenin - Piliola - BARETTI: Ritratto romantico di Ibsen - MACQUE: Ollerio degli imbecillismi I. P. T. - Il roccolo - R. M. RILKE: Del Sonetto ed Orfeo - Delfati - Inchieste sull'idealismo - IV A. CRESPI: V. MONDOLFO - S. BRUNO: Nola su A. D. Cagna - A. POLLEDRO: Koltsov - KOLTISOV: Nola - Nel bosco - Il roccolo (Ulrich) - A. CAVALLI: Mio micidioso antroposofico - S. DE MADARICA: Un giudizio su Unamuno - Nelder - Troschisch secondo Curtilas.

Il teatro italiano non esiste

Quando lo diceva Ferdinando Martini le critiche interessate a linciare non ne avrebbero avuto l'audacia. Oggi vi sono in Italia dieci riviste di teatro, quindici critici che vivono sulle percentuali degli incassi, dodici stipendiati da Giordani, trecento che sperano di arrivarci, tremila disoccupati che partecipano a tutti i concorsi drammatici, dieci critici e mille duecentoventi portoghesi che si propongono di collocare un articolo teatrale nel giornale del capoluogo o in una rivista d'avanguardia.

Per tutti costoro l'esistenza del teatro italiano è indiscutibile come il loro diritto agli alimenti: contro chi ne dubitasse sono pronti a invocare l'intervento dello Stato.

Si difendono con questi argomenti: oggi sono rappresentate «novità» in numero dieci volte maggiori che un ventennio addietro; Pirandello ha fatto fortuna all'estero; il teatro francese non è più incontrastato signore delle nostre scene.

Proponiamo che la risposta a questi argomenti pratici venga data da gente tecnica di teatro: attori, impresari, scenografi e perché no, maschere di sala. Vi diranno che senza Gaudioso o la Galli il teatro rimane vuoto, che una prima di Chiarelli o di Bontempelli significa sempre una crisi storica per i nervi del direttore di teatro che allo 9 di sera guarda l'elenco dei palehi invenduti, che Pirandello non ha tre commedie che possano restare in repertorio.

Questi argomenti valgono i primi. Se i giovani imitano Shaw, Andreiev, Kauer, invece di Bernstein o di Bataille, proporranno un indirizzo di gratitudine ai circoli filologici del Regno, ma ahimè, i birbei leggono solo le traduzioni francesi.

Discussioni artistiche a parte, un teatro è sempre il segno sensibile della Società, ma una società non si improvvisa, il gusto per lo spettacolo è così delicato e difficile che tutti i *quereamus* vi si compromettono, e tanto peggio se cominciano a peccare nelle grandi intenzioni. Noi siamo pronti a scommettere che il nuovo teatro italiano non avrà una scenografia decorosa, come la nostra plutocrazia, che gli dà il tono non riesce ad avere una *casa* e non conosce la tradizione della vera eleganza.

Sotto i programmi di relativismo, di spregiudicatezza, di audacia e di avventura, la società di oggi è quella di ieri: è solo la nuova borghesia è più vinca anni poi vedersi idealizzata dai poeti secondo la regola del vecchio sentimentalismo. Il mondo di Nicodemi è generico come quello di Chiarelli, Praga riferisce vagamente in Pirandello, Bracco e Butti non sono meno eusistenti di Bontempelli e di De Stefani. La grande tecnica pirandelliana di *Cosmova* a suo modo ha ancora tutto da imparare dai veri maghi della meccanica teatrale. Sardou è dieci volte più *relativista* dinamico o moderno di Pirandello, futurista da accademica.

Badato che questi confronti non sono rivendicazioni: noi siamo tra quelli che ai tempi delle famose polemiche mandavano congratulazioni a Tilgher per la stroncatura del vecchio teatro e facevano brividi a Lucio d'Ambrà che si divertiva a dimostrare l'inconsistenza del nuovo Rivoluzionari contro le classi dominanti e conservatori contro i sovversivi.

Il primo poeta del commesso viaggiatore.

La letteratura italiana intorno al '90 fu romantica o milanese. Con Ferrari s'era spenta l'ultima vena goldoniana e garibaldina. Goldoni e Garibaldi passarono nel teatro dialettale, nelle scene provinciali; e questa fu l'autentica letteratura popolare dell'Italia di Umberto I. Milano invece aveva bisogno di una letteratura nazionale, e con Rovetta ebbe la poesia dell'impiegato sentimentale e d'insieme la grande città. Rovetta non fu dinamico e futurista perché non era stato ancora inventato lo sport. Ma, nonostante l'anima buona del poeta, i suoi commessi viaggiatori ribelli affamati sono cagnoli di qualunque avventura e di qualunque furore e il povero Rovetta è un cattivo scrittore perché costretto a discentare con questi scamicciati, a predicare loro onesti ideali, a giustificare con indulgenza sentimentale e con la teoria della miseria sociale.

Praga, il romantico della "crisi".

Invece il mondo di Praga vuole essere il gran mondo. Nelle sue commedie la hegeliana milanese vive di reddito, frequenta i teatri, considera l'adulterio con elegante filosofia parigina crede, dopo l'adulterio, di avere conquistato qualche diritto di considerarsi europea.

Ma non c'è in Praga soltanto il convenzionalismo borghese del verismo o del sentimentalismo positivista. L'autore della *Moglie ideale* è un giovanotto d'involo, pessimista, cinico, amaro. Ha indovinato prima di Pirandello la sferzata volontà di potenza di quella plutocrazia che egli si trovava ad osservare nei luoghi di divertimento e di ozio. So Pirandello fosse capace di costruire un carattere di donna, se sapesse esprimere una contraddizione femminile, le sue donne sarebbero Giulia della *Moglie ideale*, Nicoletta della *Crisi*, Lucia della *Moglie della favola*. La curiosità psicologica di Praga ha subito afferrato questa anima, l'eleganza dei loro sofismi, lo squallore dei loro relativismo morale. Qualche volta li ha voluti trattare da eroi, eroi della terza Italia, dimenticando che la plutocrazia offre soltanto fantocci di legno ed equivoci morali. Il teatro di Praga sarebbe stato felice se egli si fosse accontentato della sua vena di poeta della contraddizione o di umorista implacabile della crisi morale. Ma egli ha tenuto di sembrare troppo diabolico e negatore ed ha inseguito il fantasma di un intreccio romantico e di un contenuto drammatico. Scrittore nato della borghesia ha dovuto regalare ai suoi affaristi un'uncia d'ideale o una pasticca di umanità.

Ibsenismo a dosi borboniche

Bracco, spirito più indipendente, preferì dedicarsi a Ibsen. Ne uscì come Butti, stritolato. Ricordate la *Corra* di *Pincoff* Brand, strappato dalle gelide azzurre Kantiane e venuto a transazione colla sensualità. Butti è infatti il romantico che ha paura del pessimismo, e ci offre un maschero colorito di salute artificiale: nelle quali cerchiamo invano il fondo di amarezza che l'autore li aveva annunciato come caratteristiche della sua rigorosa solitudine.

Ma forse in Butti c'è un sottile rimpungito poetico di dover venire a patti con le mistificazioni di una civiltà di predatori.

Invece Bracco era un comico nato. Chi saprebbe scrivere oggi col suo garbo una commedia vivace con dialogo trascurato o leggero come *L'infedele* o il *Perfetto Amore*? Sarebbe stato un buon tempo quasi fino, un piacevole cronista mondano, capace nei momenti di malumore di trovare una sua vena nascosta di tribuno generoso o di tuonare contro i pravi tempi. Volo dalla sua malinconia antiosa e morbida di napoletano monoteo ricavare problemi ibseniani e vi si applicò con la tecnica teatrale di Dumas che s'adattava perfettamente a un monologo enfatico e oratorio, di tipo borbonico. Quale psicologia e quali toni ne siano derivati si può vedere dall'iterismo del *Piccolo Sauto* e dal dannunzianismo della *Pavola Ventrè*. E' verissimo che questi drammatici elementari possono offrire a un attore come Ruggeri più materia di emozioni popolari che gli arzigogoli del *Gracco delle Partite*. E a Bracco noi non rimproveriamo di aver fatto del teatro vecchio, siamo desolati che abbia voluto fare del teatro nuovo.

Tignola, cenclaiuolo di Prato

Perché questa società di bauchieri e di avventurieri si faceva sempre più esigente, o voleva la crisi d'anima, e il dramma storico e il teatro dell'aperta e i costumi di Caramba, Benelli decise di chiudersi per esser in biblioteca. Allestì progetti mistici, adulteri quattrocenteschi, cogli di destini imperiali. In queste mistificazioni l'astioso estratto del croqui scolare fallito ha cercato di disegnare la sua autobiografia, dando coloriti retorici alla propria miseria. perfidia. Ma la critica definitiva dell'eroe Giannetto è stata detta da Tina di Lorenzo quando dimostrandola la sua temperanza mentre fumava la mezza antica di questo florentinaccio, becco o fazzoio. La storia di Son è la storia di una scimmia di D'Annunzio e la sua malinconia lirica è usurata da una grammatica rabbiosa o impotente.

Il padre del grottesco

Nicodemi è più un eclettico che un biogustato. Così per quasi dieci anni è stato il più tipico o fortunato scrittore italiano di teatro: ed è infatti un drammaturgo di importazione. La casa produttrice si chiama Bernstein-Réjane. Senza la Réjane e il noviziato parigino gli italiani non avrebbero conosciuto questo curioso avventuriero del teatro, cinico dell'abilità gnostica del paleocronico: un vero prodotto di lusso. Ma Nicodemi non ha nel sangue la brutale e meccanica mondanità delle belle tradizioni parigine; il suo è un giuoco rude o sterile di combinazioni ora troppo goffe, ora poco agili. Gli manca un pubblico che secondi e sottolinei il manierismo della sua malizia, ed è costretto allora a farsi tribuno militante, a prendere sul serio le tesi sociali del *Titanu* e della *Pollu* o il sentimentalismo balordo di *Scampolo* o della *Murcina*.

Il suo cinismo lo porterebbe a restare osservatore dei suoi personaggi a schernirli capricciosamente. Conoscendo i goffi artifici e le sfrontate esibizioni del teatro e degli spettatori, Nicodemi li ha trattati come materia ignobile di speculazione, ha fatto del rancido sentimentalismo con una bistemina a fior di labbra, ed è nato galantemente almeno nel profanare i sogni d'arte ipocriti con una grottesca ironia.

Un figlio di guerra

Gli successo un ragazzo più svelto di lui: del grottesco o dell'ironia centuri fece una nuova portica. Al suo grottesco trovò un titolo da provinciale sentenzioso: *La maschera e il volto* e cominciò a spacciare la formula come specie *fantasma* *italiano* tra fuochi d'artigianato. La formula, per arricchire di guerra e allievi di Hennequin e Weber era questa: una situazione borghese elementarissima + battute rapidissime + definizioni filosofiche bolso + cretinismo sentimentale + ventidue o ventitré tradimenti + balli + musica + allegria; previste le scene vuote, le pappere degli attori, le bucce di arancio del legione, tutto al superlativo, tutto in violenta esuberanza e in elettrizzante disordine. Per la prima volta le classi dirigenti italiane si vedevano diventate centro del giuoco, potevano immaginarsi di interloquire nello spettacolo serale o di trasportare il pariginismo ambiguo dei loro salotti equivoci nello sfondo di una scena classica. Chiarelli era un perfetto professore di bello maniere. Se si vuole il segreto della fortuna di questo scrittore mediocre, più noioso di Cavacchioli e di Antonelli, bisogna pensare che egli ebbe il genio della moda e il gusto del pettegolezzo, come un banchiere improvvisato in anni di inflazionismo monetario.

Benelli a Cuneo

Nella vita italiana come tutti sanno ha importato il regionalismo, autore del campanile; ogni provincia vuole avere il suo D'Annunzio. Cuneo ebbe Nino Berrini, che oggi non dedica più i suoi versi a Giovanni Giolitti. Berrini veramente non copiò D'Annunzio; si accontentò di Benelli come modello mezzano. Noi abbiamo conosciuto Berrini prima che fosse celebre, quando si destreggiava tra le attrici, critico drammatico e drammaturgo in *uocer*. Una nostra indiscrezione ora ci parrebbe quasi un tradimento perché lo abbiamo stimato un rude e resistuto lavoratore sin da quando preparava le sue campagne liriche e ci sapeva dire esattamente di quanto parole dovesse comporsi un atto comico gradito al pubblico e quanti minuti convenisse durassero le scene e in quanti versi dovesse stare una parlata d'amore. Berrini sa molto bene che il teatro italiano è una mistificazione, un campo aperto al primo occupante; gli basta pensare che per qualche anno toccò proprio a lui la parte del caposcuola.

Liola a Corte

Pirandello invece cominciò adeguando gli onori. Faceva il rivoluzionario e voleva vedersi intorno soltanto dei giovani. Pareva uno spirito bizzarro, un siculo nonante, non di parte: caracena come Borgese, ma dei più antichi antecendenti appena grecizzato. Doveva stare a Roma, a trovarvi giungla e sospettoso in aperta campagna e si divertiva in malinconie contro i potenti.

Questo professore di maestre tra la correzione di un compito o un motto di spirito veniva scrivendo certe novelle argute che tra i suoi condanni di Girgenti sono quasi un patrimonio avuto: novelle di creature derelitte; e nel tono del

raccontatore sapeva introdurre il patetico della sua rassegnazione languida di maestro, vittima negletta della società. Se si vuol dire il vero, da questa prosa nata nella provincia più disgraziata d'Italia, la letteratura nazionale ora ancor più lontana che dalla robusta vena epica di Verga.

E quando tentò il teatro, sempre tra un dovere d'ufficio e uno svago letterario, come per mettersi a vincere senza impazienza il suo gramo destino Pirandello fece ancora del teatro dialettale. Quasi in per amore e fedeltà ad un suo contemporaneo, Angelo Musco. E infatti di *Liola*, prima commedia pirandelliana, Angelo Musco, che non era ancora un comico scippato dal pubblico delle grandi metropoli, fece la sua creazione più bella, tra il melancolico, il tragico e l'antico.

Liola è un mito solare, un festoso trionfo di popolo, uno schietto canto fiabesco. Una *Mandragola* agreste, vissuta nella malizia del villaggio, trasformata in un canto epico alla fecondità. E' probabile che Pirandello metta oggi *Liola* tra le opere rifiutate: non l'ha ristampata e Tilgher, suo interprete autorizzato, non ne ha mai fatto cenno.

Ormai Pirandello è sicuro di essere diventato il poeta di una nuova civiltà, il relativismo. Gli hanno fatto inventare il teatro della doppia verità, più antico di Shakespeare. E' vero che alla sua svelterza di siciliano è riuscito talvolta specialmente nei *Suoi personaggi* in cerca di austerità, di trovare toni modernissimi di poeta della dialettica, ma questo è un giuoco troppo arricchito e sottile perché giovi ripeterlo.

Festare gli ignudi, *La vita che ti diedi*, *Cosmova* a suo modo e prima *Il giuoco della partita*, *Enrico IV* ecc. mostrano un Pirandello antico o pedante che rovesciando le formule tradizionali crede di aver scoperto un filone di poesia. Tolto alla sua malinconia incolta patetica e agreste, portato in mezzo ai problemi contemporanei che non intende, Pirandello si è fatto futurista e profeta di dinamismo: il suo dialogo è diventato polemico, giornalistico, e spoglio di candore o il suo mondo si è popolato di sradicati e di giovinetti.

Rosso di San Secondo, satiro

Se Pirandello è un passato, Rosso di San Secondo non è più una promessa. La tragedia del mediterraneo, e di diventata stucchevole. Sappiamo troppo bene che tutto il suo teatro non gli è servito che a corteggiare attrici. Nel distidio tra *Parole della vita* e le *brume dei giardini unificati* ha espresso la più frenetica storia di fatti personali. Ha sognato ville lussuose, appagamenti voluttuosi, folli avidità: ha cantato l'angoscia di non poter sensualmente chiudere la primavera in un sapore della bocca, in un fremito di natiche.

Chi ricorda un Rosso di San Secondo lirico di fini sorrisi e di perplessità di vagabondaggio trova nel suo teatro soltanto l'impotenza di un satiro scatenato.

Conclusione

Ora se tali sono i capisaldi d'icei voi, lettori, quali saranno i giovani, quali le promesse e il clima del teatro italiano.

SILVIO ALFIERE.

1926

Nel 1926 il Baretto sarà una Rivista agile, spregiudicata, scritta tutta da giovani, italiani e stranieri, che hanno qualcosa di nuovo da dire o non da difendere non mediocre fama professionale. Per la sua tradizione IL BARETTI è già riconosciuto come il giornale italiano più seriamente informato di cose europee.

Gli abbonati si affrettino a rinnovare l'abbonamento.

Chi riceve la Rivista a titolo di saggio si abboni.

Il prossimo numero sarà solo più spedito a chi è in regola con l'amministrazione.

Gli amici del mudro l'abbonamento sostenitore e ci tranne nuovi abbonati.

Pubblicheremo nel prossimo numero l'elenco dei signori che hanno ricevuto IL BARETTI per tutto il 1925 e non hanno ancora pagato l'abbonamento scaduto.

Spediremo volentieri numeri di saggio e indirizzi di probabili abbonati.

REGIA QUESTURA DI TORINO

Torino, 18 Novembre 1925.

Di seguito alla nota 11 corrente pari numero trascritto per la sollecita esecuzione in Prefettura 16 corrente:

In considerazione della nuova attitudine antinazionale esplicita dal dott. Piero Gobetti pregasi diffidarlo a verbale a cessare da qualsiasi attività editoriale.

Pregasi dare assicurazione o transmettere copia del verbale.

II. QUESTIONE.

L'anno millenovecentoventicinque addì venticinque del mese di novembre in Torino, noi sottoscritti, Ufficiali di Polizia Giudiziaria, ci siamo recati nell'abitazione del Dott. Piero Gobetti di Giovan Battista e di Angela Canino, nato a Torino il 19 giugno 1901, qui abitante in Via Fabro numero 6, essendo questi in letto malato, ed in ottemperanza prefettizia 16 corrente, in considerazione della azione nettamente antinazionale dal medesimo esplicata, è stato diffidato a cessare da qualsiasi attività editoriale.

(Seguono le firme).

La conseguenza di questa nuova diffida è la sospensione dell'attività editoriale di Piero Gobetti.

La vita del BARETTI è assicurata dalla nuova società anonima LK EDIZIONI DEL BARETTI, che continuerà la sua attività letteraria e artistica dell'editore Gobetti. A questa società il Gobetti intende rimanere estraneo.

Per tutto il 1926 il BARETTI sarà mensile e monterà il suo indirizzo e i suoi collaboratori. Con questo numero Piero Gobetti cessa di esserne il direttore.

Commemorazione di S. Esenin

Sergio Esenin è entrato nella letteratura giovanissima e dalle sue prime apparizioni egli incominciò a «cantare» i suoi versi. La sua anima poetica si era formata non come prodotto della lettura dei poeti predecessori, ma indipendentemente — nel suo villaggio, nella sua casa di contadino. La rivoluzione sfrenò in questo giovane contadino l'amore delle risse e degli scandali. Egli ama fare il rissaiuolo e nei versi e nella vita. Ma anche in questo Esenin ha del talento, egli si distingue evidentemente dai piccoli poeti, che si trascinano dietro di lui e le cui trovate erano soltanto noiose. Adesso per Esenin viene un periodo nuovo. Evidentemente egli è stanco di fare il rissaiuolo. E nei versi è comparsa anche la riflessione e nello stesso tempo la loro forma è diventata più semplice.

Non intendo affermare che l'attuale disposizione d'animo di Esenin sia stabile, ma in ogni caso essa esiste e rappresenta un interessante periodo nello sviluppo di questo geniale poeta. Esenin chiama se stesso «poeta sensulista russo».

Per noi non c'è nulla di nuovo in questa affermazione. Nei Russi, e particolarmente in quelli che avevano ingegno, è stato sempre abbondante l'elemento scandalistico. In Esenin questo elemento ha un carattere nettamente moderno: egli conduce vita licenziosa negli anni della fame in varie «stalle» di poeti, corre di notte per Mosca con una secchia di colore e cambia i nomi delle vecchie vie dando loro i nomi di Esenin e di Marinhof, ma Mosca non lo soddisfa: egli provoca ogni sorta di scandali insieme alla Duncan e in Europa e in America, per poi ritornare al villaggio e sedersi, facendo un inchino, sulla panca di contadino. Sarà un bene, se anche la reazione alla fase del teppismo sarà russa, che la sua Musa sarà più profonda e più penetrata di vita. Così, almeno, è avvenuto sempre nei Russi.

dalla Volja Rossi, di Praga
(Trad. di ETTORRE LO CARRO).

PILLOLE

Ambiguità del letterato italiano.

«A noi non ripugna d'usare il linguaggio del mercante e dei giuocatori, né di dividere la nostra singola gloria con il letterato e con il corridore d'arena»
U. FRACCIA, in *Fiera*.

Gli uomini di quarant'anni.

Da una generazione di gladiatori e di stromentieri, a poco a poco, passata l'età studentesca, è venuta fuori tutta una schiera di fuochi o addomesticati elogiatori delle cose più vili del mercato letterario: e da una generazione di astori del capotreno, tutta una fila schiera di compiaciuti e assennati scrittori di «terze pagine di giornale».

Leonardo, dicembre.

Vecchie definizioni di Soffici.

G. A. BORRONE: Il giovane centenario.
Ugo OLETTI: Il commercio viaggiatore del nulla.

Ogetti aspetta la terza edizione del "Poeti d'oggi".

Delle prime quattro note di Sisto nella *Fiera* due sono consacrati alla lode di Papini o di Soffici.

Un accademico di domani.

Ci auguriamo che sia fatto posto piuttosto al giovane (e per tali s'intendono in Italia gli uomini dai quarant'anni in su) in piena maturità e vigore di forze, capaci di dare a quest'Accademia anticonformista un impulso veramente vitale.

U. FRACCIA, in *Fiera*.

Ritratto romantico di Ibsen

Dicono che Ibsen non si legge più. Non è più vicino allo «spirito contemporaneo». I suoi «problemi» non parlano più all'orecchio che ha capito la dialettica; e gli uomini sentono le tragedie ugnerele ciascuna a suo modo.

Parleremo dunque da romantici dicendo che Ibsen chiede al suo lettore un'anima eroica. Nessun profeta fu più disarmato di lui che dice la sua parola ribelle ed austera a una civiltà decalente, a popoli folli, sprovvisti di minoranze capaci di grandi sogni e di sacrificio. Parla a porchi; la sua arte è impopolare e si dimentica che fu la prima voce rivoluzionaria del teatro europeo.

In Italia Ibsen trovò la più grande interprete, la Duse, e il critico più tormentato e più simile alla sua solitudine, Slataper, vittima, come lui del dissidio tra arte e morale. Eppure ebbe la popolarità solo attraverso al fraintendimento e al volgarizzamento che degli *Spektri* fece Zaccaroni.

Chi ama Ibsen non si fa scampo di sembrare tendenzioso per disegnare un ritratto completamente ripugnante alla fangolarità e alla leggerezza con cui lo si usa considerare averlo piacevolmente imborghesito e raffinato dai troppi toni aspri e violenti. Bisogna collocarlo nella sua vera atmosfera tragica di democrazia guerriera, ricostruire il tormento metafisico, la lotta contro il troppo umano, l'idea fissa della divinità inesorabile, la ispirazione spoglia di carità e di indulgenza.

Nell'eroica coerenza del poeta norvegese si può cogliere, durante il corso degli anni, una chiarezza sempre più impressionante di stile e di coscienza. L'itinerario di Ibsen è quello dell'eroe che cerca il suo ambiente. Prima grida la sua originalità e la sua passione; si direbbe un venditore sostenuto; poi si chiude in sé stesso, si fa discreto, trova intorno a sé risonanze, può confidarsi, ragionare il suo tormento: l'eroe ha raggiunto nel dramma la sua serenità e il suo equilibrio; la tragedia non è più l'eccezione, ma la vita di tutti i giorni. Catilina è diventato Borkman, Allmers, Fura è diventata Hedda.

Nel dramma di Catilina il protagonista si accontenta ancora di programmi, esulta di romantiche lusinghe; Ibsen crede al suo Catilina, soffre di doverlo riconoscere invalido al compito che gli ha assegnato. È il momento della candida fede; Ibsen ha regalato ai suoi personaggi le sue preoccupazioni ed è trepido e curioso degli effetti che ne verranno. Nella tragedia di Hedda è già la donna ibseniana, perversa e misteriosa ma Aurelia, spirito del bene, le si contrappone troppo ingenuamente. Il poeta ha dato a queste aspirazioni gonfie o imprigionate, un tragico scenario di fantasia storica; e la sua retorica è stata davvero providenziale nell'attenuare il verismo del suo Catilina troppo nordico e della sua Roma troppo borghese. Però i viaggi storici di Ibsen giovane furono tutti infelici e inconcludenti. Anche nella *Signora Inger*, egli finì per mettere uomini medioevali a procedimenti di intrigo polizieschi.

Il giovane ribelle soffocava tra le chiese patrie domestiche e tra le mura della città filistica: eppure la storia sua e della sua gente lo allestiva per epica seduzione. Il *Festino a Solvang* e i *Vikings in Helgeland*, infatti, sono le prime opere del suo più puro istinto. Qui la verità etica tipica nei toni ben appropriati di Sigurd e di Hjordis, è già una maturata esperienza e tornerà nel Borkman.

Il rigorismo morale dello scrittore, che in Brand rivelerà ancora tanta chiassa e sofferente aridezza, qui s'accorda col mito quasi cordiale.

Ma prima che diventi legge del quotidiano, anima di un mondo spontaneo e proprio, non più preso a prestito, occorre che la tragedia di Ibsen, incompreso e protestante, eroe sacrificato, si prolunghi di altri trent'anni, e il suo stile acquisti più profonde confidenze con le magie delle anime che si confessano.

Poverissimo di intuizioni originali è il pensiero e la cultura è quella comune dei tempi. Difficilmente egli si interessa alle idee che non siano diventate tragedia di un uomo. Eppure il suo stile chiede quasi peculiarmente la forma dell'aforismo: ogni sua osservazione vorrebbe il rilievo deciso della *maxima*; diretti che il suo scusoloso pessimismo rischiasse almeno ad armare i suoi fantasmi di una certezza apolitica. Così accade che anche nelle opere giovanili noi troviamo continue costellazioni di sorprendenti affermazioni, e si respiri l'atmosfera della scoperta, proprio quando credevamo di essere soffocati dall'incertezza e dalla banalità. Nelle opere della maturità ibseniana invece c'è una lucidità fantastica, quasi di sonnambulo che può dire parole fatali con indifferente serenità e risolve i tormenti personali impassibilmente come se si trattasse di problemi metafisici.

Come questa chiarificazione sia lenta e faticosa potete vedere attraverso la *Commedia dell'amore*. Questa vorrebbe essere satira ed è il grido più disperato di Ibsen contro il soffocamento delle abitudini e la grettezza filistica. Uno sforzo di elevazione in cui già la catastrofe nasce ibsenianamente per il fatto stesso che è presente una idealità. La meschinità augusta in cui si è costretti a vivere è descritta con penetrazione dolorosa; ma vorrebbe darsi ragione anche di ciò che oltre sicché nello studio d'ambiente c'è qualche simpatia almeno per il fatto che se ne cometa l'ineluttabilità. Eppure il primo grido di libertà è già un suicidio. La logica dell'ideale non è eroi ibseniani non si può accogliere con la realtà. Decisamente i colloqui di Fok e di Swandil annunciano l'Ibsen dei capolavori, schiene nella loro comunicazione di suicidi si introduce l'angustia di un rimpianto.

La seduzione primaverile di quest'opera rimane il più candido sorriso della natura aperta e inebriante in un mondo che rapidamente fu domato dalla sovrana aridità di un imperativo categorico. E ancora l'autore non riesce a vincere l'antica retorica di esuberanza a cui i suoi eroi si abbandonano nell'atto che comunicano col mondo. L'impassibilità di Hedda Gabler non fu una facile conquista. La retorica, la sopravvalutazione di se stessi rimane il peccato originale di tutti gli eroi ibseniani. Essi devono poi scontare in silenzio. Peraltro nella *Commedia dell'amore* viene accettato il compromesso. La ribellione di Fok è oratoria come la sua rinuncia, la sua azione è più di «atti nervosi» che di eroismi. Swandil è un'apparizione precoce, un sogno d'innamorato. Così il drammaturgo si fermava per stanchezza all'idillio.

Bisogna lasciare che la satira del mondo borgeise si raffini e che lo sdegno si faccia sereno; che attraverso *La lega dei giovani*, *I sostegni della società* e il *Nemico del popolo*, Brand provi tutte le delusioni ed esperimenti dell'impossibilità di lottare. Ibsen si separerà dal mondo definitivamente quando constaterà tutto il ridicolo che c'è nell'entusiasmo di Stockholm. Allora il suo dramma troverà architetture fantastiche sovrammentate primitive e classiche, e cercherà francamente la purezza e la semplicità greca.

Abolisce il mondo estraneo, i personaggi inutili: la vita di ognuno è nella sua storia, nel suo istinto. Gli eroi sono eccezionali soltanto nella loro concentrazione, non nelle nazioni. La grandezza degli avvenimenti è commisurata alla logica interiore. In *Rosmersholm* rimane solo più l'eco della politica. A Solness, per il suo ideale basta una torre. Nel *Piccolo Eyolf* il tragico quotidiano è ancora più chiuso e non chiede nulla al mondo esterno. Qui i fatti che verranno, i fatti esterni, sono anticipati nel presentimento e nella confidenza. Perciò il dramma è tutto nei colloqui di Allmers e di Rita. Ibsen ha trovato nuove forme di tortura ragionata e non si serve più della catastrofe, né delle ribellioni. La poesia dell'ineluttabilità non ha più bisogno di antecedenti, si svolge tutta sulla scena e nella crisi di poche ore si riassume il destino della umanità.

Se non ci fosse quest'atmosfera tragica e cosmica noi potremmo spiegarci la prolungata ed esasperata discussione di Rebecca e di Rosmer. *Rosmersholm*, uno dei drammi più ricchi di difetti della maturità ibseniana, ha la sua invincibile seduzione in questo, che noi vediamo tutto il processo per cui una semplice donna si angelica e si trasmuta. Noi si annuncia l'intrigo e il tormento di Rebecca che vuol diventare moglie di Rosmer; senonché appena ella può essere contenta, eccola per incanto assunta alla dignità dell'eroe ibseniano, cui ogni appagamento è negato: essa deve morire. Fato grigio di pioggia greve e di cavalli bianchi.

La linea del dramma classico è trovata in *Hedda Gabler*, il dramma dell'istinto di Ibsen, squallore oggettivo, suicidio idillico. Tutto ciò che era patologico ed eccezionale, qui è diventato poesia. Il poeta rinuncia ai fatti personali, evita rigorosamente le confessioni. E infatti nella realizzazione fantastica si sentono i limiti di questo disperato studio oggettivo che talvolta è persino ermo. In compenso l'artista rivela la sua più acuta ironia, nel dialogo tagliente, analitico, inesorabile che dà un rilievo a tutte le sottigliezze e a tutte le interazioni.

Se confrontate l'ispirata freddezza di Hedda con le calde scartazze di Fura, con i programmi selvaggi di Hjordis, e anche con la melodica ingenuità ingiustamente famosa di Nora (*Casa di bambole* non è un inferno poetico), voi sentirete quali tormenti abbia dovuto soffrire Ibsen per mettere in bocca ai suoi protagonisti un linguaggio proprio.

E i segreti della grammatica e dello stile ibseniano nascondono veramente la combatta e la liberazione di un uomo mosso per rinnovare il mondo che ha trovato Dio nella solitudine del suo pessimismo e nella rinuncia a tutte le speranze.

BARETTI.

Le Edizioni del BARETTI

TORINO

ELIO GIANTURCO

Antologia della lirica tedesca contemporanea

L. 10

Prende una storia della lirica tedesca. Sono tradotti per la prima volta in versi italiani poesie di Dehmel, Liliencron, Hart, Falke, Dehmel, George, M. Dautenley, Hofmannsthal, Hofe, Evers, Baum, Morgenstern, Böhm, Eisner, Hiller, R. Huch, J. Knorr, Heyn, Traut, Besler, Brau, Blass, R. Lasker, Schiller, Moudert, Salus, Schickels, Schif, Schult, Stiller, Steuber, Wertheimer, Zech, Hefelberg, Rilke, Dauder, J. Goll, Lorke, Toller, Weiss, Erdmann, Heineke, Vogls, Knaack, Aller.

Opera accuratissima di metodo e di gusto. Bibliografia di ogni poeta. Strumento indispensabile di conoscenza dell'Europa moderna.

Galleria

degli imbalsamati

E. T.

Cantiamo il precursore. Cantiamo il nostro uomo rappresentativo. Rivendichiamolo contro tutti i piagi. Il puro genio della stirpe; il difensore della latinità a Bulzano e a Tokio.

Lo proclamiamo in Campidoglio maestro autentico dei suoi concittadini, fanatico e buon-tempone, filisteo e patriotta, improvvisatore e avventuriero, mirabile mistificatore interazionale, Conte Gorani in casa di Corrado Brand.

Prospandista, patriotta all'estero. Ha affermato nel mondo la nostra arte contemporanea con la bella violenza dei tenebrosi storici eroi della stirpe. Non per ironia, — per dinamismo è nato l'italianissimo nell'ispirazione Alessandria (Africa romana) ed ha scritto in francese la prima dozzina di libri non ancora superdinamici.

Ma nell'allegria di questa celebrazione sorridente Marinetti diventerebbe ipocondriaco. Egli è un uomo serio e non sa stare all'ironia. La sua vita è volta a una missione, la sua impassibilità ascetica di spirito pratico gli impone in tutti i suoi una condotta studiata e appropriata. Ha dovuto uccidere la spontaneità per essere l'uomo rappresentativo di una razza spontanea e irreflessiva.

In terra di condottieri e di eroi è stato pronto a trasformare il dilettantismo della selvaggia avanguardia parigina in foggie e riti di combattimento severo. Ebbe a Milano il circo per la sua giorra: azienda commerciale, ufficio di collocamento, agenzia di chiaccheroni sociatori e sfacciat, organizzazione di pubblicità *melme*, grancassa. Il movimento di corso Venezia fu una nuova disfida di Barletta, moderna, commerciale, romantica. Come Malarka, eredi dal nulla. Nacquero ogni giorno nuove covate, nuove generazioni futuriste e Marinetti trovava un posto per tutti. Instancato la religione della velocità, la poesia dello sport; trovò teatri per la forza fisica, il coraggio temerario, la vita pericolosa. Con Russolo intonarumori sportivi o studenti milanesi fecero la loro prima rivoluzione.

Nel condottiero una fantasia africana di immagini fra torbide e luminose, sotto la faccia tosta più imperturbabile; un bisogno «moderato» di espansione sotto il cipiglio avaro e sotto l'aforismo sentenzioso. Precursori degli squallidi eroi della nostra generazione, incapaci di confidenza e di intimità, predicatori di eargia per paura della solitudine, per paura di dover fare i conti con se stessi, la maschera e il cipiglio dovrebbero nascondere l'aridità. La compromissione è ineducata abitudine di pensare in pubblico vale come illusione e apparenza del pensiero.

Non si può immaginare, senza averla provata, la tristezza di un *rite à rite* con Marinetti. Se riflette vi dà un'impressione di sforzo e di pena; nulla ha da dirvi e i suoi silenzi ispirano disagio o pietà. La sua grande scoperta artistica è il teatro di varietà, la sua religione il tuffismo. Tuglietelo agli artifici di luce del palcoscenico e avrete l'impressionismo disarmato. Vive di rumori o di trovate. È un oratore smontato se non può ripetere con la folla un dialogo addomesticato. Ha bisogno della grancassa, degli intona-rumori, di un coacervo di adulatori pacchiani o di servi zelanti che gli facciano da coreisti lo sollevino dalla sua malinconia da teatro di burattini, che lo aiutino ad eccitarsi. L'accompagnamento della sua banda gli dà una garanzia di continuità della sua mistificazione, la sagra e la festa la proteggono come una schiera di pretoriani.

L'esame del suo stile può confermarci la sua incompatibilità con le idee, con la vivacità, con la fantasia. I *manifesti* hanno la vivacità polemica del più tenace e pedante professore tedesco. Sono insistenti e noiosi, divisi in capitoli e in paragrafi scolastici sono un catechismo, schematici come un trattato. Quando s'abbandonano all'ondata del lirismo allora le parole in libertà a le proposizioni sintattiche ritraggono la sua anima vuota e sconnessa, le sue doti di osservatore sompicchiaia devono al più grossolano impressionismo, senza continuità lirica.

Ci ha dato l'arte tipica del commesso viaggiatore, dello studente impaziente, del veloce imbecille, del falso titolo: *primissimo* e sana barbarie! Noi ricordiamo poche pagine di Marinetti in cui abbiamo sentito il brullo del deserto, poche immagini di sensualità orientale, chiuse e soffocate tra una furitura di onfasi, di declamazioni, di affannosa volontà impudente. Arte rappresentativa.

MACQUE.

Nel prossimo numero: 2. Il saraceno Borgese. 3. Bontempelli. 4. Soffici. 5. Fracchia ecc.

"L'ECO DELLA STAMPA"

Il ben noto ufficio di ritagli da giornali o rivista fondato nel 1901, ha sede esclusivamente in Milano (12) Corso Porta Nuova, 24.

Abbonatevi al BARETTI

IL ROCCOLO

Nella *Rivincenza* della propria vita di Lodovico Sauti d'Igliano, il piemontese e subalpino diplomatico di Carlo Alberto, si può leggere a pag. 263 del 1° volume, edizione Albrighi, un gentile aneddoto, relativo al tempo in cui il Sauti era impiegato alla Prefettura. — Prefettura allora napoleonica, — di Torino. Ecco l'aneddoto:

« In quei tempi capitò nella nostra camera il signor Grassi, il quale lavorava in un'altra divisione, e veniva chiacchiando come il verbo «fiaro» si potesse tradurre in latino. Gli altri «ammuntolirono»; ed io dissi: «no, no, no». «Questo lo so, disse il Grassi, ma la voce «no» non è di buona latinità. «Puro è usata da Ovidio, ripigliò, là dove nei *Fasti* descrive l'arrezza che dispensa il lavoro alle ancelle. Ovidio, replicò il Grassi, Ovidio non fa autorità. Era peraltro, diss'io, scrittore del secolo d'oro d'Augusto. Ma se l'autorità di Ovidio non vale valga quella di Tibullo *Di tibi talia natus*. Il Grassi finì col dire: «All'autorità di Tibullo piego le mie bandiere, o non ho cosa alcuna da opporre. Bravo, soggiunse; si vede che il Grassi non ha gettato il tempo durante la prima sua gioventù».

Perché non ci siano dubbi, conviene ripetere che questo dialogo si svolgeva fra due impiegati di prefettura, a Torino, nell'anno 1807 e che Torino passava allora per la Beozia italiana, e che, effettivamente, nel 1807, essa era un po' intontita del continuo rullo di tamburi delle caserme imperiali.

Per constatare il progresso delle umane lettere, desidererei sapere chi, oggi, potrebbe sostenero sulla elasticità della voce «no», un dialogo simile, a botte e risposta, come quello tra il Sauti e il Grassi. Non dico nelle prefetture: dico nelle università.

Riletto qualche pagina del purissimo, ammicciano e più Giambattista Giuliani: *Delizie del parlare toscano*.

Che precisazione, che informazione, che società, in questo tenue *Loummer!* E gli stenti di questo povero prete, andare qui o là per le campagne o per le officine, a ricercare termini propri e modi di dire efficaci! Tutta una vita. E la semplicità, la modestia con cui il risultato di tanto lavoro è presentato: «Spero di non ingannarmi nella fiducia d'aver fatto un lavoro utile o forse anche di aver fatto un lavoro dimenticabile facilmente, ma sì per la parte che vi occupa il potente linguaggio, signore delle gentilezze e naturale maestro del parlare italiano». Non pretendeva di essere un artista. Si contentava di essere un lessicografo, un grammatista, un chiosatore di qualche verso di Dante.

Oggi ci sono dei toscani che del loro parlare conoscono le delizie meno bene, assai meno bene di quanto non lo conoscesse il Giuliani: e hanno uno stock di modi di dire o di riboboli fioritissimi e pratri infinitamente meno ricchi o abbondanti di quanto non lo avesse lui. Eppure, credono che questo basti per scrivere dei romanzi: che riescono, si capisce, freddini freddini, tutti pezzi di bravura, tirati e appuntati agli spilli: noiosi. Si leggono, solo per seguire colla matita ben i termini dialettali, messi lì in buona, per far vedere come in Toscana si parla bene.

Vedi casa Cicognani.

Tra gli scrittori italiani moderni, credo che ce ne sia uno solo che abbia lo *Delizie del parlare toscano* sempre sul tavolo di lavoro, a portata di mano. E' Ugo Ojetti.

In questo, Ugo Ojetti è una persona ammodo.

E piace tanto poi, nel Giuliani, quel suo grande amore, quella sua venerazione, non solo per il parlare toscano, ma per la gente che ha su così bel parlare. La rivendugliola di Pisa, il villanello della montagna di Pistoia, il baroccio di Certaldo, il fornacino di Pescia, il legnaiolo del Casentino, tutta la gente che egli incontra su per valli e colline di Toscana, o che gli sta ad udire uccantato, vorrebbe metterla sopra un altare. Non fa che lodarsene. Alla fine di ogni lettera, leva le braccia al cielo. «Oh beatissimo il popolo che ha sortito di natura così ingegnosa e spedita favella!» (pag. 44). «Beato a me, se mi si concedesse di scrivere come essi parlano!» (pag. 36). «Oh, se io avessi salute! Vorrei davvero studiare quest'attico linguaggio!» (pag. 33). «Ne mai potrà perdersi questa gentile progenie del popolo toscano, mi tengo anzi per certo, che al più destinata a rifiorire l'Italia, e con essa tutta l'umana civiltà» (pag. 95). «Oh, come presso questo popolo si mantiene squisito il senso della bontà! V'appare ingenti la cortesia, sinceri gli affetti o prosperi le virtù della religione. talora vi ammiri l'aspetto di una santità contenuta nelle tribolazioni» (pag. 190). E tutto il libro è pieno, di questi *oh!* e di questi *ah!* oh, le gentilezze toscane, ah, l'animo squisito come la favella!

Oh, il buon padre Giuliani! Ah, il candilissimo maestro di tutte le delizie del parlare toscano!

Upton Sinclair, in un articolo pubblicato sulla *Frankfurter Zeitung*, rivela il retroscena della vita familiare di Mark Twain.

Per venti anni Mark Twain fu lo scrittore più pagato, più acclamato e più trionfante di America.

Parlava a noi uno spirito liberissimo, un canzonatore sciorrellato dell'America e delle società americane: parava che l'America pagasse con trecentomila dollari ciascuno dei suoi libri, prevalentemente per sentirsi canzonata da lui.

Ebbene, no. Mark Twain fu un martire della «rispettabilità». Ora sappiamo che i suoi sentimenti più vivaci, il disprezzo verso la plutocrazia, l'odio contro il settarismo puritano, egli dovette sempre tenerli in corpo, accomando a pena, con qualche amico, al dolore della sua vita intellettuale ferreamente limitata a controllata, alla reticenza delle sue opere più celebrate. Non poteva combattere, come avrebbe voluto, le cose che gli più vivamente odiava. Non poteva perire la famiglia, l'ambiente in cui viveva, la società della gente per bene e colta alla cui estimazione egli teneva, tutta l'America infine, esigeva da lui che egli fosse umorista sì, ma insieme, in alto grado «rispettabile». «Respectability». Chi deride e canzuna la civiltazione capitalista e il settarismo puritano può essere grande artista finché vuole, ma non è più «rispettabile». L'America lo isolò, lo bandì. Mark Twain, il «coraggioso umorista» aveva paura del bando della gente per bene!

Tipico ciò che gli capitò con Gorki. Lo scrittore russo era andato in America per raccogliere fondi in favore dei rivoluzionari del suo paese. In un primo momento, fu progettato un grande banchetto in suo onore che doveva essere presieduto da Mark Twain. Tutta una tratta, scoppia lo scandalo. Gorki viveva con una donna, che non era sua moglie! Orrore! Tutta la gente per bene di America pensa e dichiara che Gorki non è «rispettabile», e che tutti coloro che praticano con lui non sono «rispettabili». Mark Twain declina l'onore di presiedere il banchetto.

Qualche anno dopo, nel 1905, il colonnello americano Giorgio Harvey lo invitò a un ricevimento in onore dei delegati russi e giapponesi, dopo la pace di Portsmouth. Mark Twain di primo impeto, vergò un telegramma di sdegnoso rifiuto, in cui diceva di essere, lui, un umorista ben più debole di «quasi signori» «diplomati», che delle tragedie di una grande guerra erano riusciti a ricavare la commedia «di un ricevimento in marina». Ma il telegramma, non parti. Mark Twain ebbe paura di offendere la «rispettabilità» del pubblico americano, il quale era lunginquo di vedere la pace tra russi e giapponesi conclusa sotto gli auspici di Roosevelt. Mark Twain, «lo spietato critico della società moderna», fece come fa Nisiroli, in casi simili: lesse il telegramma agli amici intimi, e poi ne mandò un altro, elogiando lo spirito di pace dello Zar.

La moglie e le due figlie lo «correggevano» e sottoponevano a rigorosa censura preventiva tutti i suoi scritti. Un giorno la moglie tornò a casa indignata contro di lui: il predicatore della comunità aveva detto, che Mark Twain, in una novella, aveva usato delle parole scortate. «Delle parole scortate!» Mark Twain, nella seconda edizione, ripulì lo scritto, o lo rese presentabile al pubblico «come si deve». L'opera sua più sincera o più bella, «Huckleberry Finn», Mark Twain la dovette scrivere nei ritagli di tempo, nelle ore bruciate: o tenerla a lungo nascosta. Oggi, appena in questo suo libro possiamo trovare qualche traccia, timida, del vero pensiero di Mark Twain, che spunta dietro il suo «io ufficiale», ortodosso, confortista, americano. Scorrete, nel *Corriere dei Piccoli*, le avventure del marito di Penultima, continuamente «corretto» dalla consorte: è press'a poco la storia di Mark Twain, in più le buche. Le donne di casa dello scrittore esigevano da lui questo: che egli non le ledesse, coi suoi scritti, nelle loro relazioni sociali. Riducevano tutto il suo umorismo allo «Standard» della borghesia di Elmira, la città in cui avevano residenza. Ciò che poteva offendere la borghesia di Elmira, cancellato. Esse rappresentavano in questa loro severa funzione censoria, il gusto del gran pubblico americano, delle masse che compravano e pagavano le opere di Mark Twain: lo scrittore lo capiva, e si sottometteva. L'America: una cosa terribile! L'inesorabile e spregiudicato scrittore si piegava.

Per comprendere tutta la superiorità intellettuale dell'antico regime sulla democrazia, o in genere, della vecchia cultura europea sulla nuova forma di civiltà che dall'America invade, a poco per volta, anche l'Europa, bisogna ricordare che, mentre Mark Twain scriveva di nascosto «Huckleberry Finn», Anatole France si recava, ogni giorno, a lavorare in una stanza, preparandosi nell'appartamento della sua governante-amante: e che il marito legittimo di costei era precisamente l'incaricato di vegliare alla tranquillità del Maestro, e gli preparava il pennino nuovo infilato nell'astuccio, l'inchiestro nel calamaio, le cartelle di nitida carta disposte su quel tal modo sulla scrivania; e che tutta l'Europa elegante e volta conosceva perfettamente queste cose, e le trovava di molto buon gusto, una prova della vecchia topocavente gentilezza francese.

Quando, qualche mese fa, fu conferito il premio Nobel per la letteratura a St. Réymont parecchi italiani si meravigliavano: o, naturalmente, cominciarono a dire che i membri della Commissione Nobel sono della povera gente, oppure dei sistematici disprezzatori della moderna letteratura italiana, o cose simili. Si aspettavano il premio per Pirandello: e chiesero: ma chi è, questo Stanislas Reymont?

Ora vedo da un catalogo tedesco che l'opera maggiore del Reymont «*L'entente polacche*» fu tradotta, integralmente, in tedesco e pubblicata presso il Diederich di Jena, la bontà di quattordici anni fa. Nessuno di noi ne aveva accorto: ma la Commissione Nobel, che è più diligente di noi, se ne accorse. Vede anche che *L'entente polacche* sono stati tradotti, sempre integralmente, in giapponese e in indiano: noi non ne abbiamo tradotta neppure una riga, e io Lutto ha già osato molto, mettendo dinanzi al pubblico italiano, che non ne vuol sapere, un saggio del Reymont: «*R' giusto!*» Vede infine che ora esce, in Germania, una riduzione dell'opera del Reymont adattata in modo tale da poter essere compresa in sole 680 pagine: la Germania, dunque oltre al testo integrale, ha anche quello ridotto. Noi abbiamo quello ridotto a francese.

E' veramente previdenziale che il conferimento del premio Nobel sia fatto da una commissione di norvegesi, orientati tutti, per attinenza di cultura e di lingua, sulla produzione artistica tedesca, o sulle pubblicazioni tedesche. I membri della commissione possono conoscere in una lingua per essi corrotte, molti autori che non sono ancora arrivati alle vetrine delle librerie parigine: possono giudicare prima a all'infuori del crisma santissimo della traduzione francese. Ciò dà ad essi, per professori essi siano, un campo di osservazione molto più vasto di quello della produzione parigina: e rimette la letteratura francese moderna al suo posto, in mezzo a quelle di tutti i paesi di Europa. Le loro scelte possono parere inespugnabili, bizzarre, matto, a noi, ai nostri critici, ai nostri giornalisti, che sono per lo più poveri parassiti del *Cent-de-parade*: ma in realtà, sono scelte che posseggono molto più senso delle proporzioni di quanto non paia.

Solo una commissione giudicatrice composta di svedesi poteva infliggere alla tirannia letteraria francese una «mise-en-point» così rude, come quella di aspettare a premiare Anatole France fino al 1921. I partigiani dell'imperialismo spirituale italiano, i quali, da veri italiani, ignorano completamente tutta la produzione europea che non sia francese, se avessero osato giudicare, avrebbero deposto il premio ai piedi del Franco fino dal 1890, o press'a poco.

Un segno commovente del nostro provincialismo letterario è dato dal conto assiduo o diligentissimo che le nostre riviste bibliografiche tengono, di ciò che si stampa all'estero su di noi. Di tutto ciò che si stampa: anche dei trafiletti, anche delle «poche righe». Anche dei più finiti.

Così, noi siamo informati puntualmente che il *Zufinger Tageblatt* o la *Neue Angewandte Zeitung* hanno pubblicato, in data tale, un articolo su D'Annunzio; che l'*Epopee Nouvelle* di Bruxelles si è occupata dell'attività letteraria di Ardengo Soffici (come a dire, un articolo di memorie simologiche su un vulcano ormai spento); che il signor Vandover ampia, meno contò sull'*Rebo de Paris* di alcune recenti opere critiche francesi (udite, udite!) sulla Italia; che il nominato Signor Dou Gustav April si è occupato di Pirandello sul *Nord* e importantissimo periodico *El Nord* e *Scandinavian*; che il *Indonesien Literatur* di una città qualunque, lassù in Polonia, ha pubblicato un profilo di Marino Moretti; che l'*Adeverul* di Bucarest parla — finalmente! — del teatro di Carlo Goldoni; che un simpatico trafiletto è dedicato alla memoria di Giacomo Boni sulle *Rheinisch-Westfälische Zeitung* di Essen, in data (precisamente ben tutto!) del 24 luglio n. s. E così via: basta prendere tra mani anche l'ultimo numero dell'*Italia che scrive*.

Ora, io non so se il veder lì, scritto, stampato, ancora una volta, il proprio nome, con l'aggiunta che di questo nome, si è occupato il tal signore a Varsavia o a Siviglia, faccia piacere a Soffici, a Moretti: e forse farà piacere. Ma noi, poveri lettori, ma io, che ahimè! non sono nominato mai da nessun giornale straniero a perciò non vedo rimbombare il mio nome nelle apposite rubriche delle riviste italiane, provo un senso di malinconia. Prima di tutto, mi fa pena, ma sì: imperialisti spirituali lo siamo un po' tutti! Ma la pena constatare e contare quanta poca gente ci sia, fuori d'Italia, che ritiene la letteratura moderna italiana degna di lettura e di studio: perché, se quella rubrica vuole essere un censimento, oh, che magro censimento che ne vien fuori! E poi, mi dà pena anche maggiore quel vedere della brava gente che raccoglie con tanto impegno tutte le voci, e fin tutti i fiati, che i critici stranieri degnano di emettere anche: cosa nostra; e quel distendere per benino anche i nomi di giornali che non hanno importanza nessunissima, e quelle réclame fatte gratis a elisa qual

trincianole di Siviglia o di Bucarest, solo perché questi si è accorto che esiste Pirandello e che è esistito Goldoni, o ne dà parto ai siviliani o ai levantini di Bucarest...

Tutto ciò è molto goffo; ripeto, molto provinciale. Io mi bel cercare: ma non trovo una sola rassegna francese che curi, con altrettanta pedanteria, la raccolta di notizie su tutto ciò che si stampa nel mondo, a proposito della letteratura francese. Non ce n'è una, io credo. Ce l'avrebbero, il loro laffare! E poi, non vogliono neppure parere di occuparsene tanto. E hanno ragione.

A proposito della *Rheinisch-Westfälische Zeitung*, quella che a tutti noi italiani ci ha fatto il così grande onore di occuparsi, con un trafiletto, di Giacomo Boni, ricordo una visita che feci alla sua redazione, nella primavera del '23, ai tempi della Ruhr.

La *R. W. Zeitung* è un grosso giornale di provincia, impiantato cuormentemente bene, come tutti i giornali di provincia tedeschi, in un edificio proprio; tipografia modernissima, non so quanto linotype, supplementi illustrati splendidi, inserzioni a non finire. In compenso — naturale e necessario compenso — povertà assoluta d'idee, notiziario ridicolo, articoli pedanteschi e solenni, tutta la desolazione spirituale della stampa provinciale di Germania. E ogni giorno, il *Feuilleton*, il celebre *Feuilleton* di tutti i giornali di Germania; quella parte inferiore della prima o seconda pagina, quel pian terreno, riservato alla belletristica locale: *Theater und Kunst*, la novella domenicale, il resoconto del viaggio dell'ingegnere andato in Turchia o del commesso viaggiatore al Brasile, tutta una rubrica stilistica e cachettica, che costituisce il più grande disonore del giornalismo tedesco: una specie di rubrica «Giornali o riviste» nostrane, ma con molto più pretese, e molto più pesante.

Vado dunque alla *R. W. Zeitung*, per svera non so che informazione. Ero capitato fuori d'ora: del corpo di redazione — *Redaktionsstab!* — non c'era ancora nessuno. Solo un signore mi fece entrare nel suo studio, messo come non c'è uguale credo, in nessuna redazione italiana: certi caloriferi, ancora nel mese di Marzo! *Bitte Platz nehmen*, si accomodi, si accomodi, inchini reciproci, *Herr Kollege* di qui, *Herr Kollege* di là. Stetto a sentire con grande attenzione la mia richiesta di informazioni. Ma poi dovetti dirmi che lui non poteva servirmi in niente.

Ma senti, non fa lei parte della redazione? — Sì, sì, signor collega: ma vedo, io ho la responsabilità del solo *Feuilleton*. Io dirigo la parte letteraria della *Rheinische und Westfälische Zeitung*: rispondo soltanto di quella: io in mia competenza. Io sono specializzato nel *Feuilleton*, o firmo soltanto per la gonzona del *Feuilleton*...

Si metteva la mano aperta sul petto, come per attestare la sua fedeltà nibelungica alla causa delle belle lettere romano-germaniche. Io lo piantai. Per scegliere i pezzi che dovevano essere inseriti in quei quattro e quattro otto mezzainni del suo giornale, questa specie di tomo so ne andava in redazione alle due, o ci stava tutto il pomeriggio, o aveva uno studio come quello!

Ora, egli continuerà a curare il suo *Feuilleton*, o ad essere responsabile della parte letteraria della *R. W. Zeitung*; l'altro giorno ha stilato quattro righe per Boni, con le solite quattro frasi; o per questa sua azione memoranda, una rivista bibliografica italiana ha subito citato il suo nome, il nome del suo giornale, le date esatte della sua bravura giornalistica...

No: tutto ciò è scemo. E' più scemo ancora del *Feuilleton* dello *Rheinische - Westfälische Zeitung*.

Sento parlare del «problema dello stile». Io credo che chi concepisce lo stile come problema sia perduto.

L'amico Zanotti-Bianco sta citando — mi dice, come — una nuova edizione dei discorsi politici del senatore Giustino Fortunato sul Mezzogiorno e lo Stato Italiano. I due volumi, dati fuori nel 1911, sono ormai rari: o Zanotti ha un grande merito: quello di aver indotto il nostro carissimo Don Giustino alla ristampa, o di aver superate tutte le difficoltà, tutte le obiezioni, tutti i veri improvvisi, che lo stesso Don Giustino volle avanzare per la qualità delle carte, per il tipo dei caratteri, per tutte le particolarità tecniche circa le quali egli è particolarmente viziato.

Ma se la ristampa dei due volumi di discorsi politici sarà cosa buona, io vagheggerei, per farne avvicinare il pensiero o gli scritti del senatore Fortunato ad un pubblico più vasto, una cosa che non esito a chiamare eccellente. Bisogna metterla insieme una antologia delle cose scritte del Fortunato. Bisogna lasciar cadere, dei discorsi, le parti che riguardano tecnicamente questioni di bilanci o di ferrovie; dagli scritti storici, la parte più strettamente documentaria, le discussioni esoteriche. Bisogna scegliere e portare, in un paio di volumi, dinanzi alla giovane generazione — anche a quei giovani che ci occupano del «problema dello stile» — le grandi pagine del Fortunato, le pagine che hanno tutte le qualità per vivere a lungo nel cuore degli uomini o per durare perché in esse la grande passione o il grande amore per le

plebi meridionali sorreggono e danno sangue e muscoli e vita allo stile politico e storico più compiuto e forte della nostra letteratura moderna. Come di Vilfredo Pareto ciò che vivrà sono quei suoi capitoletti sdegnosi in cui la storia sempre uguale dell'uomo e le sue perplessità sono descritte con labbra appena dischiusi e con ironia macchiavellica, così di Fortunato vivranno gli scritti e i discorsi in cui la pietà delle memorie o della piccola patria nel Vulture è meno nascosta dietro discussioni costringenti di dati o di cifre.

Ah, chi dei giovani sa, per esempio, che la *Madia di Monticchio* — una delle monografie del Fortunato — è il più bello, il più — oltre a tutto — letterariamente bello, saggio storico dell'Italia moderna? Quanti di noi hanno potuto sentire su quelle pagine che non periranno — signorino, caro e illustre senatore, che non periranno — tutta la potenza e la forza di questa nostra lingua, creata apposta, foggiana apposta per rendere la solenne malinconia della storia umana; il travaglio senza tregua delle generazioni, i dolori delle moltitudini oscuri, il baratro dei secoli donde a noi non arrivano che poche pergamene, poche mura diroccate, e qualche grido? Là, nella *Madia di Monticchio* ci son dei tratti di bellezza superba come quando il Fortunato descrive il sussurro che corre il Reame alla prima notizia dell'arrivo di Corradino o come quando, verso la chiusa, egli parla del silenzio del Bosco di Monticchio famoso per tutto il Vulture quanto silenzio finché non ne uscirono, dopo il '61 Crocco, Caruso e Nino Nanco come furio vendicativi di un passato di dolori; tratti che, a chi sa cosa costi una paginetta di prosa, e quanto sia difficile l'arte, fanno venire, così senza parere, quella tal d'oca delle grandi occasioni e delle grandi ammirazioni...

Ora mentre i discorsi politici sono allontanati dal vasto pubblico per il corredo documentario di cui il Fortunato fu sempre diligentissimo raccoglitore, gli scritti storici, praticamente, sono inimitabili. L'autore li fece stampare a suoi spese presso il tipografo Vecchi, di Trani, molti anni fa: ebbe cura, già fin d'allora, di metterli fuori commercio, e di farne tirare solo diecento cinquanta copie, riservate agli amici: ed egli stesso non ne possiede ormai che una copia: diciasi una. Di queste bravure, Giustino Fortunato si vanta ancora adesso. Incorreggibile! Ragione per cui ci vuole l'antologia. Proprio così, caro Senatore.

Dal SONETTI a ORFEO.

O maschera di fonte, o bocca, o mollo
loquace labro che intratti d'una
istoria inaccessibilmente pura,
e ti rifletti sovra il tremol volto

de l'acque... Si diffilano, presso, fughe
d'acquedotti. Dai clivi d'Apennino
iceati essi cedeano favellio
timido che ti sfugge tra le riglie

del mento e che ricade tutto lo specchio
della coppa. Essa simula un orecchio
poggiato a terra: un thymum tranquillo
in cui tu parli, o bocca di fontana,
sola. S'altri s'attuffi un'idria, un jullo
tuo bianco g'lie infrange tra le mani.

R. M. RILKE.
(Traduz. di R. Giannetto).

Delteil.

Dopo aver suscitato delirantissime discussioni tra i letterati e, anche più, tra i cattolici Jeanne d'Arc di Joseph Delteil ha avuto il prix Femina - Vie Heureuse, 1923. Delteil è un francese dei Pirinei, olandese spagnuolo: ha cominciato poeta lirico con *Le coeur grec* e *Le cygne andalysien*. Poi ha scritto tre romanzi: *Sur le fleuve Amour*, *Chelida*, *Cinq Sens*.

La critica francese gli rimprovera il tono di esaltazione dello stile e talvolta una specie di esultanza cattiva. Il suo cattolismo è spesso sentenzioso come sempiterno: ama le cose sensuali e le teorie improvvise.

Delteil teorico disinvoltato difende così la sua Jeanne d'Arc: « Critici: « la sua Jeanne d'Arc non ha pretese teologiche. È un'opera d'arte, un'opera romantica. Non ha neppure voluto sfiorare la questione di Giocasta santa, che avrebbe Giocasta umana. In non nega la sua santità, ma ne guarda bene. Ma io sono un artista e sono indegno di affrontare la questione santità. Mantengo la mia alta dignità letteraria. Per parlare di santità occorre l'alta della teologia. In fondo mi rimpicciaccio di che il tribunale di Rouen rimproverava a Giocasta, di credere alle potenze del cuore. Sono sicuro che nel 1331 Jean Guisard della Sorbona avrebbe condannato Giocasta d'Arco. »

Giocasta incarnava la mia concezione della vita umana. Due grandi cicli: realismo e paranoia, terra e spirito, corpo e cuore. »

Giocasta d'Arco assai Elogio della Paranoia. Questa è la prima figura femminile. In questo Medio Evo terribilmente ragionatore, imprigionato nei sistemi e nei testi Giocasta appare come un fiore rivoluzionario: è la prima figura femminile.

Qual' insegnamento che Giocasta sia una donna? Sola una donna può elevare l'idea uomo a così alti limiti. L'uomo raggiunge troppo, lo ama la donna. Tutti i miei eroi sono donne. »

Inchiesta sull'idealismo

IV.

Io sono stato, ma non sono più idealista, né nel senso tedesco, né in quello anglo-americano, né, tanto meno in quello crociano o gentiliano, che non ho mai condiviso. Il dice quindi quel che penso di quest'ultimo equivale a esporre la mia filosofia, ciò che spero fare presto o tardi, ma che certo non si può fare in un breve articolo. Quel che qui posso fare può essere del tutto comprensibile solo a chi da esso sia filosoficamente capace di assurgere al mio punto di vista, lo accetti o no. Coniugando quindi con l'osservare, che il successo editoriale e anche culturale temporaneamente conseguito da un dato sistema in un dato paese o momento storico, non è necessariamente indizio della sua verità e che, ad es., l'intero indirizzo idealistico, da Descartes a Gentile, potrebbe essere dovuto a cause storiche contingenti; e che le verità permanenti da esso acquisite potrebbero benissimo essere, e con più coerenza e organicità, inquadrate in altro sistema. Il pur ammettendo che né il neo-realismo anglo-americano, né il realismo critico anglo-americano e tedesco sono ancor riusciti a formulare una soddisfacente teoria della conoscenza e a rendere giustizia all'idealismo osservato in secondo luogo che il neo-idealismo italiano trionfa nel mentre altrove, in vario grado e modo, il realismo è in piena rinascita e che, a mio parere, pure in Italia, esso non ha fin qui adeguatamente risposto alle critiche formidabili di Varisco, Aliotta e Mario Sturzo. Può darsi che esso abbia una funzione storica utilissima senza che per ciò esso sia vero di verità propria.

A mio modo di vedere l'idealismo moderno costituisce una grande parentesi critica tra il realismo classico-cristiano-scolastico e un nuovo realismo in via di formazione. Esso è, storicamente, il prodotto, in primo luogo della reazione del mondo moderno contro l'autorità ecclesiastica e l'irriducibile culturale della Chiesa, dal secolo XV in poi; della reazione contro (sintetizzata nell'ordine pratico e poi nel culturale) l'incapacità della Chiesa, nonostante che nulla nella sua natura o dottrina intrinsecamente vi ripugnasse o vi si opponesse, a rispettare le autonomie nazionali e le autonomie delle varie arti o scienze; in secondo luogo è il prodotto del senso di espansione e potenza seguito dal costituirsi delle nuove scienze e da tante scoperte ed invenzioni. La Chiesa aveva peccato di eccessiva impazienza di utilizzazione delle conoscenze e aveva incautamente dato significato filosofico e religioso a molti elementi puramente scientifici e caducati delle antiche cosmologie. Il risultato della scoperta che la realtà era più vasta e complessa che non la configurasse la sintesi aristotelico-scolastica o di quella che la Chiesa sapeva dominare fu a un tempo quello di erodere con l'autorità di questa l'ispirazione legittima che l'aveva diretta e di rivendicare la dignità degli elementi della natura e dell'uomo da essa negletti o compressi. A me una volta l'effetto d'ogni abuso di potere e di autorità fu di far discoscendere e obliare ciò che c'era di legittimo nei motivi di chi ne fu responsabile. Successivamente il naturalismo, l'umanesimo, l'idealismo immanentistico moderni sono i prodotti d'un'autorità ecclesiastica, che troppo spesso dimenticò il Dio Padre di Gesù per non affermare che il Dio Padre e il giudice dell'Antico Testamento.

Dal punto di vista teorico tutto l'idealismo moderno è l'inevitabile corollario dell'imperfetto e grossolano realismo aristotelico-scolastico: se l'intelletto non può che cogliere le essenze e se i sensi non ci danno le cose particolari, ma solo i loro accidenti, come conosciamo noi le cose particolari? Una volta scoperta l'inermità della teoria dell'eliminazione soggettiva delle essenze date nel « fantasma » da parte dell'intelletto agente, il fatto della sensazione diventa qualcosa di incomprensibile, diventa prima una conoscenza confusa, poi qualcosa di cieco (Kant) e quindi inutile; e la sola fonte di conoscenza è il *nous*, la ragione. Anzi, siccome non c'è più neanche ragione di pensare che lo stesso principio di causalità che spinge il fenomeno al non essere non sia esso stesso un prodotto della mente, presto o tardi sarà inevitabile arrivare alla conseguenza che la mente umana sia la sola realtà, che essa stessa sia la creatrice d'ogni suo contenuto concreto; e che il mondo non sia che il processo di questa mente, di cui noi siamo particolari momenti e individuazioni. Senonché per questa via, fino a Spaventa, l'idealismo restava puramente razionalistico e metteva a spiegare l'ineffabile fatto che noi abbiamo o crediamo avere conoscenze di realtà particolari. Benedetto Croce ha creduto colmare questa lacuna dell'idealismo per mezzo della sua teoria dell'intuizione estetica come primo e basale momento della conoscenza teorica: la conoscenza delle cose particolari sarebbe la vita precedente che acquista forma e che appare conoscenza particolare e non solo fantastica all'attività concettuale che essa suscita e che la fa oggetto di riflessione. Senonché, ancora, così facendo egli non ha fatto che richiamare l'attenzione sul fatto che se l'intuizione estetica e la conoscenza delle cose particolari hanno in comune la concretezza individuale, esse però differiscono anche essenzialmente e l'intuizione estetica lunge dal precedere segue la conoscenza teorica, la quale è sempre contemplativa di un dato che il soggetto sente non essere creazione propria come invece sente l'opera d'arte o il sognare. E col richiamare l'attenzione su questo fatto Benedetto Croce, senza volerlo, ha ridiscovered il punto di partenza del realismo e aperta la via a una teoria della conoscenza che restituisse, anzi per la prima volta riconosce alla sensazione o

meglio alla percezione il valore di conoscenza teorica di realtà non create dal soggetto conoscente. L'identità dell'intuizione estetica e della conoscenza delle realtà individuate è una conseguenza del postulato idealistico; non è un presupposto di una descrizione fedele della realtà. E con essa cade la teoria della circolarità delle forme dello spirito come realtà autonoma e chiusa in sé; come pur cade tutta la riduzione gentiliana all'unità dell'atto puro del pensare di dette forme. E soprattutto cade, la teoria sia crociana che gentiliana della religione. Se la formula *esse est percipi atque intelligi* non vale per la conoscenza degli oggetti naturali, che pure sono relativamente passivi rispetto al soggetto, essa è manifestamente falsa per l'esperienza religiosa la cui irriducibile caratteristica, che le ha meritato il nome di *revelazione* si è appunto questa che il soggetto umano è cosciente che egli conosce l'oggetto divino solo per l'iniziativa stessa dell'oggetto divino nel rivelargli. Se fosse vero che l'uomo arriva al concetto di Dio come trascendente perché nega sé stesso egli non dovrebbe mai emergere da questa negazione; e se la negazione è solo metaforica, è solo un odio momentaneo di sé stesso, rispondiamo che in tal caso avviene qualche cosa d'incompatibile con le premesse idealistiche che non hanno posto per l'ineoscibile; il soggetto, durante tale oblio, esisterebbe senza saper d'esistere. Lungi che la religione dall'essere solo la negazione che il soggetto fa di sé, essa è l'affermazione d'un Oggetto che da sé si rivela come assoluto all'uomo. La religione è l'esperienza più realistica e più refrattaria a interpretazioni idealistico-immanentistiche. Similmente dicasi della storia. L'idealismo ha inubbligamente il merito di aver dimostrato che non solo la realtà umana non è semplicemente vita e nemmeno semplicemente *psiche*, ma ancora che essa è *spirito* e che lo spirito umano è essenzialmente storico, in ciò completando e approfondendo l'idea bergsoniana della *durata*. Ma dal fatto che ogni narrazione storica è fatta dal punto di vista del presente, non segue punto che il passato, che, certo, è dato nel presente, non sia che una creazione del mio presente atto di pensiero: il passato è solo un dato interpretato alla luce del presente. Se io col mio attuale atto di pensiero creo il mondo e se il passato non è che una proiezione del presente, perché ho io bisogno di gesti, di documenti, di monumenti? Come mai vi sono le antiche storiche e come mai vi sono progressi nelle conoscenze storiche? In altri termini la storia, come la scienza, presuppone l'attività conoscitiva dell'uomo, sapevamolo; ma presuppone anche una realtà extra soggettiva come oggetto di tale attività; una realtà la cui esistenza è dimostrata dal fatto che essa (e non le nostre preoccupazioni da sole) detta le conclusioni nostre storiograficamente valide.

Nella storia come nella scienza della natura il soggetto procede facendo ipotesi ed esperimenti, scegliendo zone, delimitando campi di esplorazione e proiettando su di essi fasci di luce della vita presente più viva, suggerito da questo o da quel punto di vista: sono sue le ipotesi, sono suoi gli esperimenti, i limiti delle zone, i fasci di luce, i punti di vista tolti dal presente con cui esplora ciò che nel presente esiste al suo sforzo creativo e distruttivo; ma questo ciò, se è presente nel presente, non è identico con ciò che io posso creare di questo presente. E questo ci porta a un altro punto capitale di divergenza. La storia è certo la forma più concreta della realtà, se confrontata con la vita del biologo, con la *durata* dello psicologo; ma è dessa la forma più alta della realtà spirituale? È lo spirito necessariamente *diventare storico*? È la storia l'equivalente di Dio e il solo Dio, il solo Assoluto? O non piuttosto la stessa intelligenza del processo storico, anzi dei processi storici, giacché non ve n'è uno solo ed unitario, ma molti che interferiscono gli uni con gli altri, solleva questioni sulla realtà della personalità umana singola, sulla sua dignità morale, pone questioni sulle condizioni permanenti dei processi stessi, che conducono ad ammettere che essi si svolgono sostenuti e condizionati da una realtà assoluta e incondizionata donde il divenire procede e a cui esso tende, da una realtà che essa sola è atto puro, che possiede interamente se stessa al di sopra della successione e per rispetto alla quale lo sviluppo biologico, la *durata* psicologica, la storicità sono i modi in cui esseri finiti sono partecipi dell'eterno? Si che lunge dall'essere la scienza fisico-matematica, la biologia, la psicologia, la storia che ci introducono a Dio col salire verso di lui, esse non descrivono che il movimento, la tendenza del finito verso lui che solo è ed ha il possesso pieno della realtà e solo origina e spiega dall'alto i loro vari livelli di esistenza e di intelligibilità?

Non potrebbe essere l'iniziativa elaborazione filosofica del concetto di storia solo il primo passo a una riconquista del supratemporale e a una rivalutazione della esperienza religiosa e mistica? Non sono il solo a crederlo. Certo mi pare che quali si sieno i servizi resi dall'idealismo in genere e dal neo-idealismo italiano in particolare alla causa della cultura, quest'ultimo in particolare, pur asserendo al disopra del neutralismo positivista, lascia, col non culminare in una concezione religiosa della vita, un vuoto nelle anime, che presto o tardi, nell'azione pratica non meno che nella teoria non ne fa che un positivismo dialettico, una ipotesi di ciò che si compie. Mi pare che la sua funzione storica sia più negativa che positiva e consista nel rivelare all'uomo il vuoto che è nella vita che non ha Dio nel proprio cuore e nel riaprire la via a una più profonda riscoperta della grande verità agostiniana:

Tu uns ad le fecisti et cor nostrum iniquitum est dunc requiescat in Te. Mi pare che, con tutta la sua ricchezza quantitativa, il pensiero moderno reagendo al classico-cristiano, ha perduto di vista molte essenziali distinzioni, molte esperienze, molte verità, che solo questa scienza di vuoto può aiutare a riscoprire, a reintegrare e a sviluppare. L'Eucletica papale integrando la festa di Cristo Re mi sembra più ricca d'urgenti verità restauratrici e rinnovatrici di tutte le filosofie del divenire.

ANGELO CRESPINI.

V.

In Italia — come del resto ovunque altrove — non c'è un solo idealismo: Croce e Gentile (che han pure fra loro differenze e divergenze di grande importanza) non possono mettersi in un fascio con Mannucci e Varisco, per es. Certo l'idealismo neo-hegeliano è riuscito nell'intento cui non sono pervenute in Italia le altre forme di idealismo: di costituire una scuola e di improntare di sé largamente il vuoto della cultura nazionale contemporanea.

Mentre il battagliero e furioso manipolo dei pragmatisti, che pure, con l'influenza dei suoi assalti, ha contribuito a sgombrare il cammino e a preparare il terreno al neo-hegelismo, fu quasi una meteora infocata che presto si spense; e mentre in profonda attività speculativa di Varisco e Mannucci è rimasta piuttosto vigorosa affermazione di due personalità, che inizio e sviluppo di due scuole; invece l'azione di Croce si è ripercossa ampiamente su gran parte del movimento spirituale dell'ultimo ventennio, e quella di Gentile è pervenuta alla costituzione di una vera e propria scuola filosofica, numerosa di seguaci, tra cui non mancano i valenti. Così accade che la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano caratterizza il movimento della cultura (specialmente storica e letteraria) italiana del primo quarto di questo secolo; e tale fatto storico ha inegabilmente la sua importanza e il suo significato, mentre lui, d'altra parte, fondamento e ragione in tendenze e tradizioni che entro il pensiero filosofico italiano (specie meridionale) si rivelano nel rinascimento, in Vico e nel risorgimento.

Ma, d'altra parte, la pretesa di ridurre ad una sola linea le molteplicità di correnti, che han costituito il moto vivo e la tradizione complessa del pensiero italiano attraverso i secoli e il travaglio intimo degli stessi pensatori singoli più eminenti, è rinnovazione d'un errore analogo a quello in cui cadde altre volte Gioberti e Mannucci. Ci sono tradizioni molteplici, e varie e non c'è una tradizione sola; e solo per questa molteplicità di correnti e di esigenze e tentativi contrastanti si mantiene la vita del pensiero. Nel corso dei secoli come nell'età contemporanea: nella quale la prevalenza dell'idealismo neo-hegeliano non ha spento affatto la vitalità degli altri indirizzi, che esso ha combattuto.

E ciò tanto più, in quanto nella posizione di questo idealismo è intrinseco, con la designazione netta della filosofia dalla scienza, nel atteggiamento di svalutazione della funzione di questa. Ora l'esigenza di una rivalutazione della scienza può dare un formidabile impulso al risorgere di quegli indirizzi di pensiero, che affermano di fronte al soggetto la necessità imprescindibile di una realtà oggettiva. Ed è per questo che la reazione all'idealismo, che da più parti si preannuncia, va anche in Italia prendendo le linee e le forme di una riaffermazione del realismo. La lotta si sposta dall'antitesi positivismo-idealismo, che caratterizzava la fine del secolo XIX, all'antitesi idealismo-realismo, che segna il trapasso dal primo al secondo quarto del secolo XX; nel quale una crisi dell'idealismo si preannunciava col fatto stesso del suo cristallizzarsi in formule dogmatiche, opposti all'orizzonte chiuso del sistema alle esigenze dello spirito, sempre bisognoso di vie aperte.

R. MONDOFIO.

Nota su A. G. Cagna.

Bisogna collocare il Cagna nella genesi pienontese che inalterava il *De Amicis* e il *Graciosa*, ma che poteva far manovrare nelle riserve tutto un gruppo di scrittori, tra i quali il più spigliato e vivace era certamente Giovanni Paldella. Questi scrittori pienontesi vivevano in comune certe qualità della loro razza: che è tutto sommato una razza di gente seria, volitiva e laboriosa, poco amica del riaso, l'anno tutti diligenti osservatori, grandi amici della natura, appassionati alpinisti; e la lingua italiana se l'erano appropriata con quella forte tenacia della quale l'Alfieri potrebbe sembrare un esempio troppo fiorente per essere ricordato con quelli più pacati del Balbo e del D'Azeglio. Certo non si contentavano di scrivere in una lingua qualunque: la volevano ricca di modi e di vocaboli pretti, pieghevole al movimento trasparente al colore. Questo innesto su la loro pacatezza non riusciva sempre molto morbida e naturale: ne risultavano però non di rado contrasti singolari di scintillo e di adombramento, di effervescenze e di pesantezza pedestre, che erano pure un carattere. Non erano temperamenti di novatori; ma avevano l'ambizione morale di tenersi a giorno delle idee nuove, di non lasciarsi pietrificare in una cultura fossile; e il generoso sfidato che è in ogni novatore vinceva la loro indole conservatrice. E questo si può dire pure del Cagna, il quale, ancorché si presenti oggi nel suo tutto come un autore di ieri, fu in verità un autore che non mancò di movimento, che non si contentò di un unico aspetto. Gli « Alpinisti Cienbottini », che egli mandava fuori nel 1887, mostrano intenzioni rappresentative e stilistiche abbastanza diverse da quelle che si veggono dieci anni dopo, nel romanzo « La ringhiera dell'amore »; e l'autore appare ancora in qualche cosa mutato, quando nel 1903 licenzia i piacevoli quadretti di vita che intitolò « Provinciali ». SILVIO BIANCO.

Aleksiej Vassiljevic Koltsov

1809-1842

L'apparizione di Koltsov è un avvenimento nella storia letteraria della Russia. Egli è il primo *narodnik*, egli inizia quel vigoroso e schietto movimento poetico, genuinamente e originariamente russo, per eccellenza nazionale e popolare di contenuto e, in parte, di forme, che va sotto il nome di *narodničestvo* (la *narod* = popolo), che dalla terra e dalla vita dei contadini trae l'humus sua più feconda e i più vitali succhi, che in Koltsov, Nekrasov, Nikitin ebbe i rappresentanti più puri, ma a cui s'accostarono con alcuni lati dell'arte loro anche Lermontov (nella mirabile «Canzone del prode mercante Kuz'mokov») e Aleksej Tolstoj e Maj e Mijakov. Nessuno più di Koltsov, per le sue origini e la sua vita, era chiamato ad aprire la serie dei poeti *narodniki*.

Non pochi grandi poeti accennarono alla Russia prima di lui — da Pusckin a Zerkovskij, da Lermontov a Paskin — ma questi tutti e gli aerei minori intorno ad essi restano o anche salite, come Mijakov e Lermontov, di cui già si diceva, era stato poeta letterato e raffinato e valto, quando non audaci e esagerati, che tutti avevano subito un lungo e profondo processo di formazione culturale, di arricchimento spirituale riflesso. Tutti, infatti, avevano in vario grado e modo assimilato i tesori della cultura nazionale slava o, più ancora, quelli dell'antichità classica e quelli del contemporaneo Occidente europeo, soggiungendo a molteplici influenze straniere (francesi, italiani, inglesi, tedeschi); tutti, più o meno, avevano compiuto studi regolari e appreso o finilo svariate lingue moderne e più d'una, magistralmente, il latino ed il greco.

Nulla di tutto ciò nello sviluppo intellettuale di Koltsov.

Figlio di un pascià, o negoziante di bestiame, di Voronez, egli non trovò in casa, fra la madre ignorante e il padre la cui istruzione non andava oltre l'abbaco e l'alfabeta, in un ambiente di mercanti di buoi, di contadini e di mandriani, né esempi, né incitamenti, né aiuti, e nemmeno soverchi indifferenza, al suo autunno desiderio di apprendere. Dodicenne appena, il padre lo levò di scuola per farlo compagno ed assistente nei suoi giri d'incetta e di vendita del bestiame per campagne e borghi e mercati, giri che duravano settimane e mesi; talvolta anche lo mandava solo con qualche garzone.

In questa monotona vita, che lo forzava a vagare ciecamente innanzi gli armenti, spesso sfiorando a cielo scoperto, sempre a contatto di bovi e pecore e contadini e d'ogni più umile gente, il giovane Koltsov si familiarizzò precocemente da un lato con la libera natura della selva, della steppa e del campo, dall'altro con la ruota laboriosa umanità che la popola, e l'unione delle sue voci, e vi attinge speranze e timori, ed ogni ragione della sua fiera e triste esistenza. E tutto ciò trovò anteco nel suo spirito e riecheggerà più tardi, con vigore, freschezza e originalità sorprendenti, dalle sue canzoni.

Quel quella natura e quella umanità furono le prime educatrici di Koltsov, le sue prime maestre di verità, di spunti e di poesia. Presto vi s'aggiunsero, compagni assidui dei suoi pellegrinaggi mercantili, i libri, acquistati col tenue picciolo, o a lui prestati da amici, e letti avidamente: prima fiabe e leggende popolari, come «Il conte Bovà», «Ereuslan Lascivoso» o «Le mille e una notte», poi i versi di Dmitrij, celebrato autore di fiabe e di favole, buon traduttore di La Fontaine, allievo ed emulo di Karamzin. L'influenza di Dmitrij fu decisiva per l'averne portica di Koltsov, perché dalla lettura dei suoi versi e dall'appassionato diletto che ne trasse gli venne le spinta a scrivere la prima poesia.

Lo incoraggiarono in questa via un buon libraio di Voronez, che mise a sua disposizione la propria libreria, e un giovane poeta della stessa città, Andrej Serchjinskij, autore della popolare canzone «Rapido come l'onda son tutti i giorni della nostra vita» (1) che gli fu affettuosamente amico e severo censore poetico, contribuendo non poco a migliorarne la sua metrica.

Con Serchjinskij Koltsov, che non riusciva a comporre, si «diverte» a leggere nell'ottima versione del Gnapic, le sue invecchi, eufoniosissime, le tragedie di Shakespeare, sebbene in traduzioni sententi.

Ritale o quest'epoca lo sventurata amore di Koltsov venne per una fanciulla ricca della gleba, Duzjovica, che venne nella sua puerizia: avverso all'idea di un'unione così impari, i genitori del poeta, approfittando di una sua assenza, vendettero la ragazza a un rivierasco di Don, presso il quale ella andava sposa ad un altro e poco dopo marciò di stenti, senza che Koltsov avesse potuto rivederla. Il giovane, che al ritorno del viaggio, non ritrovando l'amata, aveva ereditato a una crisi di disperazione e s'era gravemente ammalato, si fu per temere per la sua vita, finì per uscir tempo da quel bagno di dolore, cercando sfogo in nuove canzoni d'amore e di rimpianto.

(1) Andrejcev ne trasse il titolo del suo dramma: «I giovani della nostra vita», ove ne son molte altre stoffe.

Torrevva a una nobile figura di culto mercuriale N. V. Stankjevic, figlio di un ricco proprietario di Voronez: e studente, a quel tempo, dell'università di Mosca, il vanto di toglier spese dall'università, fuverglisi a proprio spese stampare a Mosca, nel 1835, il primo volume di poesie. Fu una rivoluzione: Belinskij fece ad un'ora poeta le più ardenti accoglienze, scrivendo fra l'altro: «La semplicità dell'espressione e delle scene, la gravità di queste e di quella cosa in lui inimitabili. Almeno, non non avevano finora alcuna idea di questo genere di poesia popolare, e solo Koltsov ce l'ha fatta conoscere. Ma ciò che costituisce il suo e il segreto della sua poesia sono i versi in cui effonde la sua sofferenza e sconfortata pena d'amore».

La fama di Koltsov crebbe rapidamente. Lo stesso Stankjevic lo invitò indistintamente a presentarsi nei circoli letterari di Pietroburgo, dove egli conobbe i grandi scrittori dell'epoca: Zerkovskij, Pusckin, il principe Vjazinskij. Odujovskij e altri, e quasi tutti gli furono leghi di cortesia e di appoggio. Pure che Zerkovskij lo presentasse tanto all'imperatore Nikola Pavlovic quanto allo zarévich, il futuro Alessandro II. L'incontro con Pusckin poi, sarà sempre per Koltsov il più luminoso momento della sua vita, ed alla memoria del sommo poeta, nel 1837 abilitato dalla parola di Dante, egli dedicherà nello stesso anno la sua meravigliosa poesia *Il bosco*, ove, senza sforzo alcuno di allegoria, ne adombra la tragica fine nella sorte del bosco, «non d'unato dai forti, ma fatto a brani dall'autunno nero» e smagolato all'eroe ucraino nel sonno, a cui fu spiccata la testa «non con una gran montagna, ma con una pagliuzza».

In quell'ambiente di letterati e di amici il povero Koltsov si sentiva felice, come chi veda compiersi il più vagheggiato dei suoi sogni, ma questa stessa felicità non era che una delle due facce del dramma angoscioso che doveva in pochi anni logorargli la fibra e condurlo a morte per tisia nel 1842. L'altra era rappresentata dalla dura necessità che lo legava, per quanto cercasse svincolarsene, al rustico ambiente e al prosaico mestiere paterno. Si può pensare con che animo, dopo la fiaba vissuta nei soggiorni di Pietroburgo e di Mosca, egli tornasse all'incetta dei montoni e al commercio dei bovi? Eppure, la volontà del padre e i bisogni della famiglia lo tenevano incatenato ad un mondo che gli era ormai estraneo, a un lavoro per cui provava solo più repugnanza, con tutto l'ingrato accompagnamento di burocratiche brighe e di liti, in cui consumava sterilmente forze ed ingegno. S'aggiunsero da ultimo a tutto ciò la rovina degli affari e i dissensi col padre. La salute di Koltsov ne fu irreparabilmente ecossa. Nel 1841 egli lanciò contro la sorte «mala stregua», la disperata imprecazione de I conti con la vita: «Vital' u che mi lusinghi! Se faceva Iddio mi avesse dato, io speranza ti avrei! Un anno più tardi soggiacere a quello che sembra il Fato comune dei poeti russi: muore nel fior dell'età a 33 anni. Il padre resta persuaso che siano stati i libri ad ucciderlo!

Con Koltsov, già s'è avvertito, appare nella poesia russa un nuovo elemento. Con lui per la prima volta il popolo, il più greggio e sano popolo dei campi, esce fuori dall'anonimo delle orecchie e trae pigliosi e si fa innanzi, e canta le sue quotidiane fatiche, miserie e vicende, le sue pene e le sue gioie, in forme che sono ancora quelle della lirica popolare spontanea, ma con ben altra durezza di motivi e di tema, con ben più sagace penetrazione dell'anima del musik e soprattutto con una fresca immediatezza di rappresentazione artistica e con un sobrio robusto realismo, che hanno il sapore delizioso di un frutto agreste pieno di succo e di forza.

La gloria di Koltsov, da tutti i critici riconosciutigli, sta nell'aver come nessun altro prima di lui, non escluso Paskin, posseduto lo spirito e la forma della creazione popolare, che egli, però, arricchì di un delicato sentimento personale e improntò di una vigorosa originalità. Era parte essenziale di questa un animo di apostolo all'ottimismo, ad onta d'ogni prova crudele a cui il destino lo sottopose, e una concezione quasi religiosa della terra e della fatica del contadino.

Di qui scaturì tutto la varietà di rappresentazioni e la ricchezza di accenti della sua poesia, che canta la vita degli umili nella sua totalità di luci e di ombre, di gioie e di dolori, senza preconcetti, né demagogismi tendenziosi, né arcaiche solennità. Qui sta pure una supererica di Koltsov sul grandissimo, ma monovocale Nekrasov, che il popolo russo raffigurò unicamente in veste di sofferente e di martire, svolgendo variazioni infinite sul motivo che «dove il popolo, è gemito».

Dal senso religioso, poi, del primo dei *narodniki* discendano gli aspetti più spirituali e suggestivi della sua lirica. L'apoteosi del lavoro del contadino, non bivio caus di fatiche, di patimenti e di lagrime, ma impresa sacra, intimamente legata alla fede in Dio, che, secondo il popolo, «si muore il grano» (o «genera il pane»: una sola parola d'origine in russo l'una e l'altra cosa); la vicenda delle occupazioni contadine rappresentate quasi come la successione

delle festose e solenni funzioni di un rito (v. il canto dell'aratore. Il raccolto, ecc.); il contadino stesso esorcizzato come un eroe che lotta e soffre impavido, che sa «davanti alla sventura resistere, sulla più minacciosa fatale non dare indietro un passo». Così il fabbro, che, per guadagnarsi la sua *Grinjurka*, figlia dello statorista, si compie una *fule* nuova e va nella steppa, dando l'ultima con una «mancia di oro».

Stapavla la religione di stoffe come queste: «Un cattolico pagliuista, in terra, seminerà: prima si rivera Dio, il padre, ma ciechi non si fanno: si guardano, ad ammirare quel che manda il Signore per le fatiche degli uomini».

Finalmente, perché nascono *Merkovskij* essere «degno di una chi», pur nelle preoccupazioni del pane cotidiano, del raccolto, delle malattie colmi, il punto di vista di quest'uomo pratico, che studia la vita di tutti i giorni, non è affatto utilitarista, economico, come quello di molti intelligenti scrittori che s'affiggono per il popolo, ma è, anzi, il più elevato, ideale e perfino mistico...

In questo misterioso è certo un motivo di più dell'innanzi fortuna che le piume di Koltsov ebbero in Russia, ove ne fecero fatte infinite edizioni e molte di esse, macerate da valenti compositori ancor viventi l'autore e dopo (fenomeno che si ripeterà per Nekrasov e Nidom), furono presto nei cuori e sulle labbra di tutti. Assai minor successo toccò alle sue «*edumy*» (o «*penzieri*»), poetiche con precise filosofiche, in cui Koltsov volle alzarsi, senza alcuna addegnata preparazione, all'esame dei più ardui problemi e che sono senza dubbio la parte più debole dell'opera sua.

Le felie, originalissime *pijesni*, che valsero a Koltsov il nome, più o meno appropriato, di *Burna* russo, erano già tradotte in varie lingue europee. Nei giorni oggi sul Baretti alcune delle migliori di esse, in attesa d'una prossima occasione di presentarle ai lettori italiani le altre, che qui non possono trovar posto.

Alfredo Polledro.

NOTTE

Senza guardarmi in viso,
alla mi cantava
come il geloso marito
battova la moglie sua.

E nella sinedra la luna
in silenzio luce versava:
di voluttuosi sogni
era la notte piena!

Appena il verde giardino
sotto il monte nereggiava;
cupa figura a noi
da quello guardava.

Sorridendo, egli
dente contro dente battova,
di rovente scintilla
il suo occhio brillava.

Ecco, egli a noi viene,
come quercia grande...
E quel fantasma era
di lei il marito tristo...

Per lo ossa mio
scorre un gelo;
io stesso non so come
al pavimento mi abbarbicai.

Ma tosto che egli
la mano alla porta mise,
io mi azzuffai con lui,
ed egli morto cadde.

Che mai tu, cara,
tutta qual foglia tremi
e con infante orrore
a lui guardi!

Ormai non più egli
ci farà la posta,
non più verrà omai
di mezzanotte all'ora!...

— Ah, non è già che io...
la mente s'intorba...
Sempre due mariti a me
sono presenti:

sul pavimento l'uno
tutto nel sangue giace,
e l'altro — guarda —
la nel giardino sta!

Il bosco

(Alla memoria di A. S. Puskin)

Perché, selvaggio bosco,
ti sei fatto pensoso!
di inestizia scura
ti sei annubilato!

Perché, atletico Bovà (1),
incantato,
con disovverta
trista nella lotta,

ristai a capo chino,
e non combatti
con la pregeggria
nivolosa procella!

Il foltofronto
tuo verde casco
l'impegnoso turbino strappò
o sparpaggiò nella polvere;

il manto cadde ai piedi
e si disperse...
Tu stai a capo chino
e non combatti.

Dove mai finì
l'alta eloquenza,
la forza orgogliosa,
il valore regale!

Tu avevi una volta
nella notte taciturna
un traboccante canto
d'usignuolo.

Tu avevi una volta
giorni di fasto,
l'amico e il nemico tuo
rinfrascavansi.

Tu usavi una volta
a tarda sera
miavaccio con la tempesta
convulsare;

spalancava essa
la foresta nera,
l'abbracciava
col vento freddo,

o tu dicevi a lei
con fragorosa voce:
«torra iudietto!
sta lontana!»

Turbina cesa,
si sferza,
vacilla il tuo petto,
prendi a barcollare.

Riscotendoti,
muggli a diatesa,
solo sibili intorno,
voci o rombo...

La bufera piangola
e con voce *ljesci*, di strega, (2)
e porta le sue
nuvole oltre il mare

Ov'è mai ora la tua
vigoria verde!
Annerrito sei tutto,
velato di nebbia,

insalvaticchio, muto;
solo, nel maltempo,
urli un lamento
per la sventura...

Così è, cupo bosco,
eroo Bovà!
Tu l'intera tua vita
logorasti con le battaglie.

Non ti domarono
i forti,
ti fece a brani
l'autunno nero.

Certo, nell'ora del sonno
sul disarmato
forze ostili
s'avventarono,

dall'eroiche spalle
staccaron la testa:
mis con la spada, (3)
non con una pagliuzza...

(1) Antico eroo popolare, dal quale s'intitolò, oltre alla diffusissima fiaba del «Reuccio Bovà» un frammento di poema del Piskin sedicenne. La figura di Bovà, come mostrò il Vassiljevskij, non è che la russificazione del noto Boeo o Buovo d'Antona dei nostri romanzi popolari di cavalleria.

(2) Il *ljesci*, o spirito boschereccio, selvaggio o malefico, che sgliagnazza nelle selve e trae il viandante nel più folto di esse, è una delle due principali divinità naturali, dalla mitologia finica trasmesse agli antichi slavi, ancora semipagani: l'altra è il *vodjanj*, o spirito delle acque.

(3) Lett.: «non con grande montagna», ma credo, in questo caso, di dover tradurre liberamente, seguendo solo lo spirito dell'originale.

IL RACCOLTO

Di rossa fiamma
l'aurora avvampò,
sul volto della terra
la nebbia striscia.

S'accese il giorno
del fuoco solare,
radunò la nebbia
sopra il vertice dei monti,

l'addensò
in nuvola nera,
la nuvola nera
s'aggrottò,

s'aggrottò
come impensierita,
quasi ricordasse
la sua patria...

Misticismo antroposofico

La ricerca hanno
i venti impetuosi
in tutte le parti
del mondo candido...

Si arma
di tuono, di tempesta,
di fuoco, di folgore,
di arcobaleno;

S'è armata
e s'è allargata,
e ha colpito,
e s'è rovesciata

in lacrima gigante,
in torrenziale pioggia,
della terra sul petto
ampio.

E dall'alto dei cieli
occhieggia il solicello;
s'è abbevverata d'acqua
la terra a sazietà.

Ai campi, ai giardini
vodi
la gente del contado
non cessa di guardare.

La gente del contado
la divina grazia
attendeva con trepidanza
e con preghiera.

Insieme con la primavera
si risvegliano
i loro intimi
pensieri pacifici.

Pensiero primo:
il gaudio dalla media
vorsorio nei sacchi,
apprestare i carri.

Ed il secondo loro
pensieruccio fu:
dal villaggio coi carri
per tempo partire.

Il terzo pensiero ucciso
come pensiero,
a Dio Signore
dissero una preghiera.

Appena giorno per i campi
tutti coi carri si sparsero,
e si misero a passeggiare
l'uno dietro l'altro,

col capo della mano pieno
a sparpagliare il grano,
e avanti ad urare
la terra con gli atrati,

poi con la curva *sochà* (1)
a risolare,
dall'epirico col dente
a potinare...

Ora andrò a guardare,
ad ammirare
quel che mandò il Signore
per le falliche agli uomini.

Più alta della cintura
la segale granita
sonnacchia con la spiga
quasi fino a terra;

come un'ospite di Dio,
da tutte le parti
al giorno lieto
sorride;

il venticello per essa
fluttua o luccica,
in aurea onde
si sperde correndo...

Gli uomini a famiglia
si son mossi a mietere,
a falciare alla radice
la segale alta.

In fastella frequenti
i covoni son composti;
dei carri tutta notte
cigola la musica.

Sulle aie, dovunque,
come principesse, le biche
comodamente siedono,
su levate le teete.

Vede il solicello
che la mietitura è finita:
più freddo esso
cammina verso l'autunno;

ma arde il corno
del campagnolo
avanti all'icona
della Divina Madre.

(1) Aratro primitivo dalla Grande Russia.

Le Edizioni del BARETTI TORINO

A. ANASTASI: <i>Sulla linea (romanzo)</i>	L. 10,—
A. ANASTASI: <i>Vita di Bellerophon (romanzo)</i>	» 10,—
R. FASCHIO: <i>La Maschera (romanzo)</i>	» 5,—
L. FASCHIO: <i>Pietre</i>	» 5,—
P. SOLARI: <i>La Piovra</i>	» 8,—
C. SUCCHET: <i>Julia Barbara</i>	» 7,—

Per ragioni amministrative l'indirizzo Le Edizioni
del Baretto resta per tutto il mese di gennaio:
Via XX Settembre, 61 - TORINO

L. CAFFARELLI: *L'arte nel mondo spirituale*
Tre saggi come introduzione a una conoscenza
cosmica spirituale dell'arte. Faenza 1925.

A. ONOFRI: *Unum e rinascimento come arte*
dell'era, Bari Laterza 1925.

Intellettualmente parlando, l'idealismo
filosofico dell'Ideal è in pieno accettato dal
Caffarelli che non ne fa mistero.

Solo, dichiara di non fermarsi ad esso, ma
di trascenderlo, con una visione integrale e
viva della vita.

La tesi, l'antitesi e il divenire non restano
concetti astratti e meri, ma assumono la pan-
teistica fisionomia di Enti viventi ed agenti
nell'ambito della storia umana o cosmica, della
quale sono i plasmatori e i motori.

Tali Enti sono chiamati dal Caffarelli Im-
pulsus Fontali, e distinti con nomi presi dalla
nomenclatura iniziatico-gnostica: Annano, Lu-
cifero, Cristo.

Ulteriormente affidandoci all'analisi intel-
lettualistica, potremmo aggiungere che il Caffa-
relli dall'Ideal non accetta solamente la dia-
lettica, ma anche la filosofia della storia, al-
meno di essa quando gli riesce utile per dram-
matizzare le azioni umane con un sistema che
dell'evoluzione si valga o alla sintesi compren-
siva e totale pervenga.

In quanto evoluzionista non disdegna non-
meno l'insegnamento dell'haeckel, dal quale
però accetta solo l'idea, rigettando le conclu-
sioni a cui il celebre naturalista tedesco è
giunto.

Parrebbe inoltre che il concetto informatore
di questo aspetto del pensiero caffarelliano fosse
la «formula ideale» del Gioberti, se non si sa-
pesse che il Caffarelli è uno studioso non sol-
tanto del Gioberti, del Bergson o di Plotino,
nonché un seguace dell'antroposofico germanico
recentemente morto, il dott. Rudolf Steiner,
che a Doris (Svizzera) ha fondato un'Uni-
versità di studi religiosi, denominata «Geotica».

Guardato da questo lato il pensatore-filosofo
si confonde col mistic: come per il suo Ma-
estro, anche per Caffarelli l'Ideal è stato l'in-
troduttore agli studi iniziatici.

Abbiamo già visto come il Caffarelli perso-
nalizzi i tre aspetti della dialettica, è soltanto
necessario vedere in qual modo fa agire questi
Enti di natura Cosmica, per ulteriormente
chiare l'uso che della filosofia della storia fa.

Agli inizi la Terra non esisteva come mondo
a sé stante, ma consisteva conglobata a quegli
altri mondi che mercede l'opera degli Spiriti della
separazione, si sono gradatamente separati dal
nostro, per assumere destini e forme distinte
ed autonome.

Codesta separazione che fu guardata come
opera di cosmica collera e di divina ribellione,
fu data dalle varie religioni raffigurata in vari
miti, che la scienza iniziatica indica e spiega.

Non è necessario soffermarsi su di essi, oc-
corre invece stare attenti al moto involutivo
che il Caffarelli dice di ravvivare nella cosmo-
storia della Terra e nella storia dell'uomo ge-
nere, poiché tale concetto di moto è uno dei
cardini del suo sistema di pensiero.

Secondo il quale la Terra attraverso tre fasi
involutive, è arrivata all'attuale solidità, che
non è comunque definitiva, giacché coll'avve-
nimento del Gogoltha, vale a dire coll'entrata
in azione dell'impulso Cristo nella vita della
Terra, quest'ultima, abbandonato il meridiano
dell'epoca pre-cristica, ha ripreso il cammino
in senso evolutivo verso la riconquista del Ter-
restre Paradiso che non è più nel passato e in
alto, ma nell'avvenire o in noi.

Cristo era così, quale separatore, quale di-
namis e quale giudice, in mezzo a due epoche
cosmologiche della Terra (cieli) che diverrà
perciò suo spaziale campo di lavoro e suo cor-
po. Identica è parallela a tale cosmologia svol-
gesi la storia antropologica dell'umanità la
quale, dall'etere innocenza indiana, mediante
l'Ira e mediante l'Egitto, involge verso una
sempre maggior solidificazione del corpo fisico
umano; involuzione che va congiunta ad una
sempre più amorosa attenzione dell'uomo alla
Terra: fino a giungere all'apice di tale stato
di fatto e d'animo colla civiltà pagana, che
nell'orologio della cosmologia segna il solari
mezziogiorno.

Fermarsi a tal punto non era d'altronde
dato, ma riprendere con rinnovato spirito il
cammino evolutivo era necessario dalla morte
evocando le passate esperienze e civiltà, che
devono dall'uomo essere rivissute e rifatte, ma
in senso evolutivo e mediante l'impulso del
Cristo.

Collo Steiner e cogli antroposofi il Caffarelli
vede in S. Francesco il nuovo fanciullo cristico
che con nuovi occhi vede la Natura redenta
dalla collera arimantica, come nell'epoca della
sua nascita pone l'inizio del nuovo ciclo evo-
lutivo: la reincarnazione, cioè, dell'epoca in-
diana, permata però e trasformata dall'im-
pulso Cristo.

Sotto tale aspetto guardando la storia, come
agenti dell'Impulso Cristo e quali dei separa-
tori sono stimati Michelangelo o Lutero, il
primo per avere separati elementi di natura
inferiore (del passato, etalici e pagani), da
elementi di natura superiore (dall'avvenire,

moliti e di natura Cristica), il secondo per
avere separato lo Spirito che nella Nazione
Germanica s'è incarnato, dagli arimantici le-
gami della Chiesa Romana; ritenendoli poi
entrambi essenzialmente preparatori di indivi-
duali destini e forme, nei quali si esprime
l'audivito impulso.

In questo sistema i fatti hanno esclusiva-
mente un valore indicativo-evocativo, non pro-
priamente di simbolo, ma di geroglifico, qua-
lora tale rapporto conservino.

Qualcosa del genere aveva scritto Mallarmé
in fatto di poesia, ma non bisogna dimenticare
che il Mallarmé era un Platonico; che è quan-
to dire, un contemplatore di un mondo dal
l'eterno definitivo nella sua marmorea estati-
cità.

Poiché all'infuori di queste sovrumane e tra-
scedenti realtà, una seconda esterna realtà
non può essere data, il mondo empirico, quello
che coi nostri occhi di carne guardiamo e coi
nostri desideri appetiamo, non può esistere che
come illusione (Maja), e formare quelle che
la Bibbia denomina «tenebre esteriori», mentre
la realtà vera è quella data dal pensiero non
appetibile, disinteressato ed amoroso.

Sopra questa distinzione il Caffarelli giusta-
mente insiste, identificando con questa seconda
realtà il materiale animo sottile del lavoro
artistico.

Qui basti dire che il Caffarelli ritiene che
le cose abbiano due facce e perciò due Nomi:
chiamando l'uno «il Nome Economico» e l'al-
tro «il Nome Amoroso».

Gli uomini comuni, i quali vivono nelle «te-
nebre esteriori», conoscono solo il primo; gli
altri uomini non comuni, cioè gli artisti, i
pensatori, i santi o tutti quelli che meritano
il nome di «uomini vivi», conoscono prin-
cipalmente il secondo, e di quello si valgono.

La loro azione è pertanto improntata a sen-
timenti di amorosa attenzione, e sbocca in re-
sultati di evoluzione e di redenzione. In quanto
le cose innalzano alla purezza dell'Amore, cioè
a Cristo; mentre l'azione degli uomini comuni
che le cose appetiscono con arimantici sentimenti
di cupidigia, le cose stesse cristallizzano nella
loro attuale forma, anzi, come dice Wagner, dal
quale il Caffarelli accetta il concetto e la pa-
rola, lo «incantano».

In questo carattere di dinamis e d'amore
ravvisa il Caffarelli la lucifero-cristica reden-
tante funzione dell'Arte, che ridiventa inizia-
tiva e gerofantica: cioè a dire mistica e reli-
giosa.

Sotto tale aspetto sono guardate le grandi
figure della letteratura mondiale; l'ibidaleo don
Chisciotte e il Principe Amleto, il Mosè di
Michelangelo ed il goethiano Faust, o i vari
movimenti, dal romantico al futurista, che
vengono ragguagliati all'ora cosmologica della
quale sono sintetica espressione o parte.

La storia assume sotto il suo sguardo una
particolare vibrazione, diventa armonica e mu-
sicale. In ciò il Caffarelli è artista e rivela la
sua vocazione.

In confronto ai neomistici italiani (che rap-
presentano un patologico stato d'animo di
guerra è un conglomerato di pascalismo, di
rousseauianesimo, di tolosismo e d'anarchismo
contingente sentimentale. Reazione ad una con-
tingente situazione storica di un gruppo di ani-
mi stanche o crepuscolari, il misticismo antropo-
socio del Caffarelli e dell'Onofri ha il van-
taggio di essere una concezione integrale o sto-
rica della vita, discutibile anche per chi non
l'accetta.

ARMANDO CAVALLI.

Un giudizio su Unamuno

Unamuno è oggi la prima figura letteraria
della Spagna. Barnia può forse superarlo per
varietà di esperienza esteriore; Azorin per de-
licatezza d'arte, Ortega y Gasset per sottil-
ghezza filosofica, Ayala per eleganza intel-
tuale, Valle Inclán per grazia ritmica; può
anche darsi che per vitalità egli debba cedere
il primo posto a questo atleta delle lettere che
si chiama Blasco Ibañez. Ma Unamuno si leva
al disopra di tutti per l'altezza delle concezio-
ni e per la serietà e la lealtà con cui — come
Don Chisciotte, ha durante tutta la vita ser-
vito la sua Dulcinea per sempre irraggiungibile.
Anche nell'altra ragione spiega la sua posizio-
ne preminente nelle lettere spagnole: perché
egli, per la croce che ha scelto di portare,
incarna lo spirito della Spagna moderna. Il
suo eterno conflitto tra la fede e la ragione,
tra la vita e il pensiero, lo spirito e l'intelletto,
il cielo e la terra, è il conflitto della Spagna
stessa. Paese di frontiera (come la Russia) do-
ve l'Oriente e l'Occidente mescolano le loro
onde spirituali, la Spagna oscilla senza tregua
tra due filosofie della vita. In Russia questo
conflitto emerge nella letteratura del XIX se-
colo, in cui Dostoevski e Tolstoj rappresentano
la tendenza orientale e Turgheniev si fa
avvocato dell'Occidente. In Spagna, paese
meno esclusivo di «è-tutto» e in cui d'altra parte
la fusione di Oriente e Occidente è assai più
intima, data la comune base della civiltà lati-
na, il conflitto è meno evidente, meno alla
superficie. Oggi Ortega y Gasset è il nostro
Turgheniev non senza variazioni; Unamu-
no è il nostro Dostoevski, ma dolorosamente

penetrato dalla forza dell'ideale contrario. C'è
un terzo paese d'Europa in cui l'Oriente è
compreso ed ha influenza quanto l'Occidente,
un terzo paese di frontiera: l'Inghilterra. Que-
sto ci spiega l'attrazione di Unamuno per la
lingua e la letteratura inglese e la sua atten-
zione nel seguire gli svolgimenti del pensiero
inglese. Il suo travaglio per la fusione di ideali
nemici lo spiega istintivamente verso gli spiriti
e le nazioni — che si oppongono — pur colla-
borandovi — al progresso. Così Unamuno, il
più perfetto rappresentante, per le sue qualità
e i suoi difetti artistici — della maschera va-
rietà del genio spagnolo, è inoltre — per la
sua vita spirituale — il simbolo vivente della
sua patria e del suo tempo. Questa è la mi-
sura più adeguata alla sua personalità.

SALVADOR DE MADARIAGA.

Nadler e Troeltsch secondo Curtius

Nadler e Troeltsch — scrive il nostro col-
laboratore Curtius — hanno cercato di deter-
minare la posizione della cultura tedesca in
rapporto alla tradizione occidentale. Nadler
ha dimostrato che la cultura tedesca non è
qualcosa di omogeneo, ma che nasce dalla
complicazione di due complessi storici com-
plementari: quello del sud-ovest della Germa-
nia che sulla base di una unità e continuità
di civiltà romano-tedesca di millenni pro-
duce, seguendo uno sviluppo organico, l'uma-
nismo e il classicismo, e quello Nord-orien-
tale, in cui l'elemento slavo-tedesco fece sor-
gere il misticismo e il romanticismo.

Troeltsch nel *Diritto naturale e l'umanità*
nella guerra mondiale ha caratterizzato i due
sistemi d'idee la cui opposizione condusse alla
guerra mondiale: da una parte l'ideologia del-
l'Europa occidentale e dell'America che ha le
sue radici nelle idee, due volte millenarie, sto-
riche e cristiane, del diritto naturale, dell'u-
manità e del progresso — dall'altra la conce-
zione storica e organica, nata dal classicismo
e dal romanticismo tedeschi, che si oppone co-
me conservatrice, aristocratica e autoritaria
alla concezione occidentale democratica dello
Stato. Qui un ordine eterno, razionale, stabi-
lito da Dio, fondamento della morale e del di-
ritto, la sua incarnazione individuale sempre
rimovuta e vivente dello spirito creatore della
storia. Questa è la suprema differenza. Chiun-
que creda al diritto naturale eterno e divino,
all'identità di tutti gli uomini, al destino mo-
do del genere umano e vi scorga l'essenza della
umanità, non trova nella dottrina tedesca che
una strana mescolanza di misticismo e di
brutalità. Chiunque d'altra parte veda nella
storia una molteplicità eternamente vivente di
individui che determinano rapporti individuali
fondati su un diritto sempre nuovo non ri-
conosce nell'ideologia occidentale che un pinto
razionalismo, un atomismo egualitario, una me-
scolanza di superficialità e di fariseismo.

Le Edizioni del Baretto TORINO

Usciranno in gennaio:

G. GIARDINI

Antologia

dei poeti catalani
1850-1925

Storia e traduzioni ritmiche

L. 14.

M. MARCHESENI

OMERO

L. 8.

G. G. PINI

A D U A

Prima storia

L. 5.

G. B. PARAVIA & C.

Editori-Librai-Tipografi

TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

DOMENICO BULFERETTI

Storia della letteratura italiana
e della estetica.

Volume 10 - *Dalle Origini al Rinascimento* L. 10,—

» 11 - *Dal Rinascimento all'Alfieri* » 14,—

» 12 - *Dall'Alfieri al D'Annunzio* » 14,—

(in corso di stampa)

S. E. BASILETTI (Uscirà nel gennaio i primi due vo-
lumi dell'opera del Bulferetti)

« La biografia in questi giorni e mi sono altamente
compiaciuto che un libro come questo sia stato scritto,
nel quale la storia letteraria è esposta in modo nuovo,
semplice, agile, con perfetta informazione e con molte
buone gusti d'arte e di prosa. Non è lavoro dei soliti
più o meno agli compilatori, ma di un uomo che ha
per suo conto a lungo studiato e amato la letteratura
italiana. Credo che il libro gioverà alla scuola e alla
cultura italiana, se, come auguro, avrà la fortuna che
merita ».

Le richieste vanno fatte o alla Sede Centrale di
TORINO, via Garibaldi, n. 23, o alle Filiali di MI-
LANO-ROMA-NAPOLI-FIRENZE-PALERMO

PIERO GOBETTI - Direttore responsabile

Tipografia Sociale - Pinerolo.